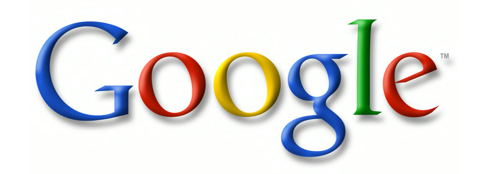
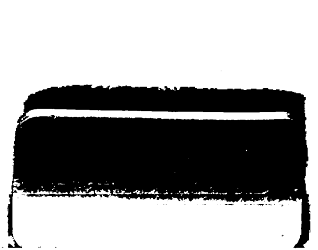


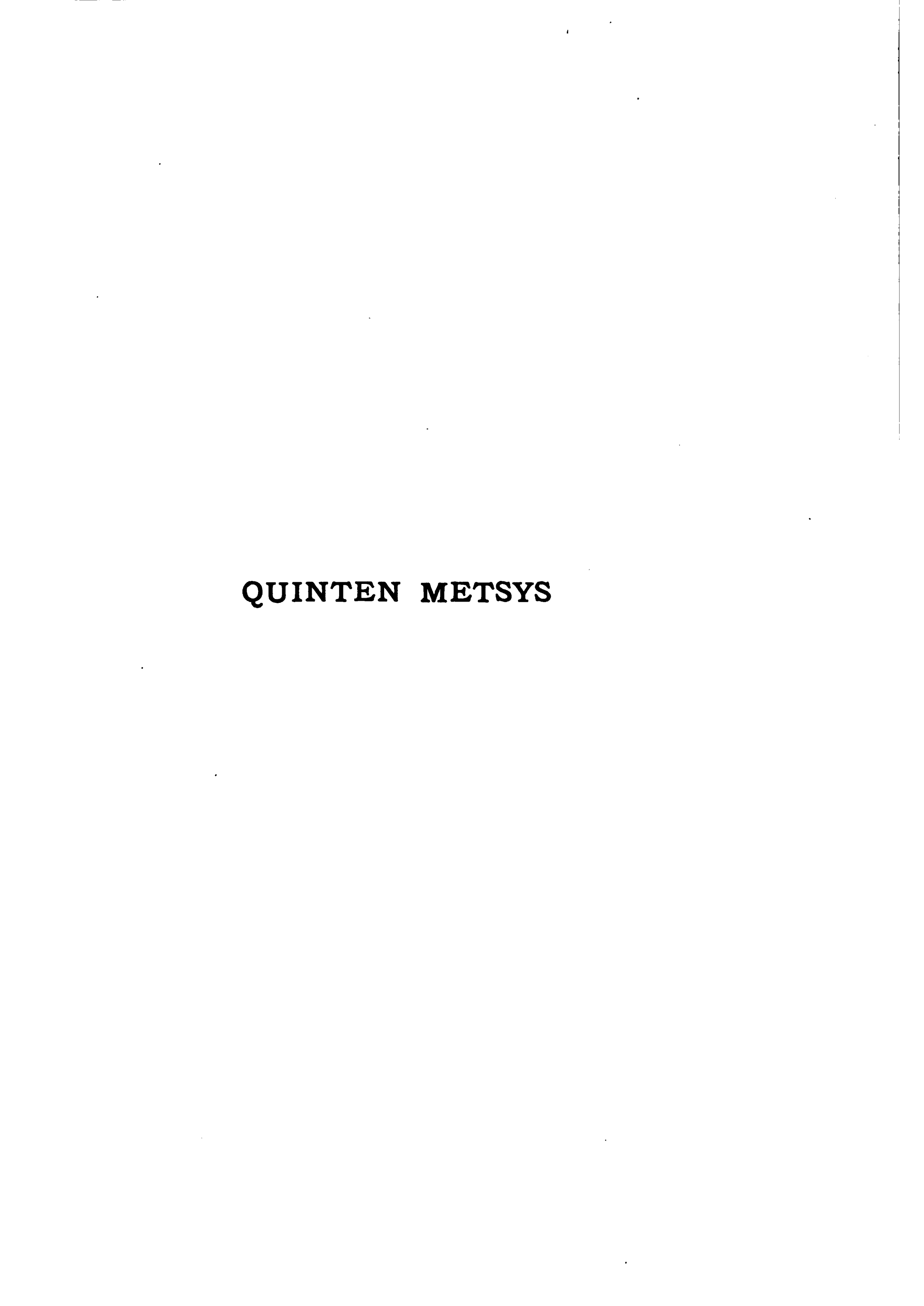


QUINTEN METSYS

PAR JEAN DE BOSSCHERE

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

LIE ... OIRE
G. V ... LLES



QUINTEN METSYS

QUINTEN METSYS

PAR

JEAN DE BOSSCHÈRE

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1907

APERÇU BIBLIOGRAPHIQUE

La source de célébrité de Quinten Metsys fut, à travers les âges, son origine foncièrement plébéienne. Le peuple est complaisant à celui des leurs qui, dans l'histoire, illustre quelque rang social obscur. C'est à une étable et à une crêche que le Seigneur lui-même doit l'amour le plus charmant d'une part humble de l'humanité. En lisant bien la vie des temps, on constate que les plus vives gloires, les plus persistantes, vont aux êtres parés de manière insolite par le hasard, aux êtres qui n'avaient aucun droit hiérarchique à quelque sceptre d'art ou de domination. La naissance obscure de Metsys le mit en contact occulte, mais direct, avec les générations successives. Les légendes puériles qu'évoque le nom du peintre Quinten auréolent cette figure populaire. Comme les désenchantements modernes font aspirer à l'intense, aux vibrations invécues, avec une telle ardeur la foule eut toujours le goût des contes légendaires. Seules les anecdotes eussent donc suffi à immortaliser le maître, trônant dans une belle cathèdre, le nimbe carré derrière la tête, et pourtant très près des artisans aux métiers discrets. Admiration touchante et naïve qui a fait remarquer aussi, — un peu, — l'art de ce demi-dieu débonnaire. Car, le tableau n'a pas provoqué l'intérêt pour le créateur. Des faits d'ordre social constituèrent d'abord une vague

renommée au peintre. Etrange est cette situation d'une gloire de maître presque isolée de ses œuvres. La foule ne connaît le génie de celui qu'elle choie. Elle ignore l'homme véritable ; et nous l'ignorons aussi, beaucoup. La rareté des documents en est presque seule la cause.

Des fragments de l'affectueuse correspondance d'Erasme, d'Egidius et de Morus, quelques mots admiratifs de Dürer, sont les écrits contemporains parvenus jusqu'à nous, éclairant la personnalité et l'art de Metsys. A cette époque, le maître habitait déjà Anvers, et rien, dans cette prose et dans ces vers, ne fait allusion à son origine étrangère. Quelques trente années seulement après la mort du peintre, un chevalier italien publie le premier une courte notice concernant Quinten *de Louvain*. Le commentaire laudatif de cet auteur, fixé à Anvers, ouvre l'œuvre bibliographique destiné à devenir vaste, mais brumeux. L'ensemble de ces éléments documentaires, agglomérés au cours des périodes successives de l'histoire, très inégal de valeur, ne fut pas classé péremptoirement, ni son amas enchevêtré creusé patiemment jusqu'à la moelle. Le résumé de ce que contiennent les plus importants documents suffira à faire apprécier leur valeur archéologique et leur niveau esthétique, voire psychologique.

Cet exposé commence donc par la notice du chevalier italien Guicciardini, qui acheva sa *Description des*



Saint Luc dessinant la Vierge
(Gravé par Wierincx d'après une œuvre disparue de Q. Metsys)
Cabinet des Estampes, Bruxelles.

Pays-Bas en 1561. Jan Metsys était rentré d'exil depuis trois ans; à son défaut, un autre membre de la famille du célèbre artiste peut renseigner l'auteur sur la naissance de Metsys. Nous voici donc en présence d'une pièce ancienne de valeur indiscutable. Composant son ouvrage dans la cité même où avait œuvré le peintre et si peu d'années après sa mort, Guicciardini certainement se passa des quelques mots fournis par la *Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* publiée, en 1550, par son compatriote Vasari, écrivain d'ailleurs enthousiaste, clairvoyant malgré sa chronologie et sa nomenclature souvent erronées. Toutefois, quoi que l'on ait dit, les opinions des deux italiens sont analogues. La note de Vasari est posée en simple incidente; Guicciardini est plus explicite : « Nous nommerons aussi, entre d'autres, plusieurs peintres décédés, qui méritent d'être commémorés, et en premier lieu Dirk (Bout) de Louvain, un très grand artiste, et Quinten Massys, du même pays, un grand maître dans l'art de peindre la figure, dont on possède, entre autres, l'admirable tableau de Notre-Seigneur à l'église Notre-Dame, à Anvers». Plus loin il cite « Jan Quinten fils de Quinten de Louvain ».

Puis, nous connaissons la tirade versifiée de Dominicus Lampsonius, que Hieronymus Cock, le célèbre éditeur d'estampes anversois, fit graver en 1572 sous le portrait du maître. La rubrique de l'effigie, *Quintinus Messius, Antverpianus pictor*, ne dit nullement que l'artiste *naquit* dans la ville nommée. On constate que l'inscription du portrait admet les légendes alors déjà répandues.

Vers 1575, Molanus dit expressément dans son *Hist. Lovaniensis*, que Metsys est né dans la ville dont il écrit la chronique. Le célèbre historien utilisa apparemment les données de Vasari et celles de Guicciardini dont l'ouvrage, traduit en flamand, fut publié à Anvers, en 1567. Mais un auteur aussi précis ne s'en tint pas à ces témoignages. D'ailleurs, celui-ci, le premier, consigna au sujet du maître quelques particularités reprises par de nombreux biographes. Remarquons prudemment qu'il donne une série d'œuvres forgées à Quinten Metsys qui, d'après les découvertes de van Even, appartiennent en partie à son père, en partie à son frère Joós. Molanus confondit les personnalités des deux frères, dont l'un peignait peut-être déjà lors du décès de son père, et dont l'autre fut chargé d'achever un travail de ferronnerie commencé par le défunt, à l'église St-Pierre de Louvain. Lorsque Molanus écrivit son histoire de Louvain, on n'avait donc jamais mis en doute son origine louvaniste; Lampsonius ne dit pas, comme nous l'avons vu, que Metsys fut né à Anvers.

Il faut croire que, en 1603, la légende du forgeron amoureux, relatée poétiquement par le dernier auteur, avait déjà pris de la consistance. Car ceux qui vers cette année informèrent Carl van Mander, n'omirent point l'historiette; mais ils ignoraient l'origine de Metsys. Van Mander, d'ailleurs, ne disposait que de moyens d'investigation très rudimentaires, et, malgré tout son labeur, ne nous laissa qu'une notation imparfaite sur les peintres et les œuvres qu'il méditait vulgariser. En somme, cet

auteur n'ajoute rien à ce que nous rencontrâmes déjà dans les volumes parus antérieurement. Toutefois, ses jugements esthétiques le relèvent fort, si l'on songe à l'époque où ils furent publiés : en plein mépris de l'art des primitifs. Les données de van Mander concernant le lieu de naissance du maître n'ont donc aucune valeur en présence de l'affirmation de Guicciardini. En outre, Opmeer, un contemporain de Molanus, constate que le peintre émigra à Anvers, sans faire mention du métier que Quinten aurait antérieurement exercé. Dans son *Opus chronographicum orbis universi* (Anvers, 1611), il publie un petit médaillon, gravé sur bois, sous lequel on lit : *Quintinus Lovanien, Pict.*, et la légende latine que nous transcrivons : « Excellebat in arte pictoria Quintus » Lovaniensis Antverpiæ; vt cũm Erasmũ & Petrum Egi- » dium ita eadem in tabula pinxisset, vt ille librum manu » teneret, in quotitulus Paraphrasis in epistolam ad Ro- » manos cum eius nomine legeretur : & Petrus legerat » enim Morus, vt falsorum, ridendo accusare : affirmans » se itidem easdem litteras tam exactè non posse imitari, » quàm eas Quintinus expresserat. Et quod mirum, hic » relictio incude ac mallea (faber ferrarius enim fuerat) » sine doctore penicillo magnum contubit decus.

« Multum nunc adiumenti attulit etiam *Albertus* » *Durerus* artificibus varys, edendo libros suos de Geo- » metria ac Symmetria, hoc est, de proportione corporis » humani, urbibus, arcibùsque condendis muniendisque. » Cùm vetustis pictoribus méritò conferendus, vt qui » pinxerit quæ pingi non possumt, lumina in umbris,

» fulgura, tonitrua ventos. Fuit certè decori Norimbergo, » sicuti Leydæ *Lucas*, & Amstelredamo *Guilielmus Crocus* » & Iacobus *Cornelius*, Harlemo *Theodoricus* Dauentriensis, » & *Ioannes Sinopius*, Hannouriæ *Ioannes Mabusius*, inter » lumina artis principem sortitus locum : cùm nudos pin- » geret & floridis præ alys vt eretur coloribus. Pinxit » tabulam Middelburgi in Præmontratensium templo » accersirus à Maximiliano Burgundo Abbate in qua & » seipsum expressit quæ peryt Iconoclastarum in Belgio » tempore, eius est & ille tabula in D. Rumaldi Mechli- » niæ, quæ arain pictorum exornabat. »

Un peintre retoucheur et grand amoureux de peinture, Alexandre van Fornenbergh, éleva, en 1658, une stèle de touchante admiration à la mémoire de Quinten Metsys. Comme dans un ouvrage publié par Fickaert, en 1648, toutes les anecdotes, — il y en a quatre, — y sont scrupuleusement admises, et l'auteur, on le sent, ne sait guère laquelle lui agrée le mieux. Il a reçu ces contes comme ses concitoyens les reçureut, avec joie et fierté; chez lui est née une exaltation se reflétant en ses opinions sur l'œuvre. Ses descriptions de tableaux, utiles à l'étayage de certaines attributions, sont sentimentales et même très évocatrices. Elles sont précieuses surtout au point de vue de l'histoire de l'esthétique; on y voit une admiration purement objective pour le métier pris en soi. Il affectionne naïvement le trompe-l'œil, cite respectueusement l'histoire de la mouche peinte par Metsys sur la joue d'un personnage de tableau. Du reste, un critique grave, mais hélas! fermé aux choses de la peinture, a repris, sans



LE CALVAIRE
Musée Mayer van den Bergh, Anvers.

méfiance, cette charge de bourgeois romantique s'inspirant des plaisants contes des raisins de Xeuxis, d'Apelles exposant ses tableaux au jugement de la populace. L'ouvrage de Fornenbergh n'étant pas une œuvre d'érudition, mais seulement un recueil de traditions non vérifiées joint à de précieuses descriptions de tableaux, il n'est pas nécessaire de dire que l'auteur ne se doutait pas de l'origine du maître. Il le croit et le dit anversois, crée, avec Fickaert, l'erreur maintenue jusqu'à l'époque où naît l'Histoire de l'Art. Elle fut reprise par Bullaert en 1675, puis, en 1753, par Descamps, dans son *Voyage,* où les erreurs sont, du reste, aussi fabuleuses que fréquentes.

L'historique des œuvres et de la vie de Metsys ne commence cependant qu'avec le dépouillement des archives de Louvain et d'Anvers auxquelles on demanda surtout des pièces concernant la naissance du peintre. Dans ces deux villes, les recherches qui eurent lieu presque simultanément, aboutirent à des solutions bien différentes. Celles de la première commune révélèrent que Quinten était le second fils du forgeron et horloger de la ville, Joost Matsys, sans doute originaire de la Campine, et de Catherina Kinckem; ses parents eurent encore deux enfants, Jan et Catherina, après la naissance de Quinten ; l'aîné de ceux-ci s'appelait Joost et suivit la profession de son père. D'autre part, d'après les premières recherches qui furent faites par Génard aux archives d'Anvers, le maître qui nous occupe aurait été le fils d'un forgeron, Jan Metsys déjà cité en 1453, peut-être fils d'un Hendrik Metsys venant de Putte s'établir à

Anvers, en 1425, et de Marguerite van den Eynde. Mais des actes échevinaux, découverts plus tard ou consultés avec plus de soin par van den Branden, prouvèrent que les époux cités n'eurent pas de fils du nom de Quinten, ils donnent : « Costen, Jan, Claus, ende Katline, wettige kinde en wilen Jan Massijs, des smits, daer moeder af is Margriete van den Eynde... » Anvers ne possède donc pas d'acte quelconque où appuyer l'existence d'un Quinten Matsys jusqu'au moment où ce nom disparaît de la paperasserie de Louvain, en 1491. Cette même année le peintre est inscrit comme franc-maître de la Gilde de St-Luc, à Anvers. On a objecté que les registres ne mentionnent pas sa qualité d'étranger; ils ne nomment pas non plus le maître chez lequel Metsys fit son apprentissage. Les livres de la corporation des peintres présentent bon nombre de lacunes et d'omissions de ce genre. En somme, c'est sur ce litige que roulèrent les travaux où van Even et Génard rendirent compte de leurs études des anciens papiers. Plus tard, ces deux auteurs et van den Branden tentèrent, dans certaines revues, des études plus complètes sur Quinten. Vers la même époque parut dans le « Antwerpsche Schilderschool » de Max Rooses, un chapitre étendu sur le maître.

Les légendes, Metsys devenant peintre par le désir de sa maîtresse, Metsys accidentellement transformé en peintre par le fait d'une convalescence occupée à colorier de grossières estampes, n'ont d'autres bases que la tradition consignée par Fickaert et reprise par tous les

biographes. Quant à la profession de maréchal, qu'il aurait exercé très tard, rien jusqu'ici ne permet d'être affirmatif sur ce point. (Sa pierre tombale, aujourd'hui au Musée du Steen, fut taillée seulement au XVIIe siècle. Elle parle du forgeron et porte, en outre, la date erronée : 1529). Nous avons dit que Molanus donnait à Quinten une série considérable d'ouvrages de ferronnerie, tandis que, d'après van Even, seul lui appartiendrait le couvercle de la cuve baptismale de l'église St-Pierre, à Louvain. On est pourtant sans aucune preuve de l'authenticité de cette attribution. Du reste, le style de la potence des fonds est totalement différent de celui du dôme de feuillages en fer à la fontaine du parvis de N.-D. d'Anvers. Cette œuvre que l'on donne également à Metsys ressort du style qui régnait pendant la dernière période où vécut le maître, c'est le travail d'un homme qui ne connaît point les lignes et les formes telles que Metsys les possédait, tandis que la potence peut être datée du milieu du XVe siècle.

Au siècle passé, un grand nombre d'auteurs se consacrèrent à l'étude de l'œuvre de Metsys. Tous nous livrèrent soit des notes, soit des articles spéciaux, mais aucun ne présenta au public une monographie terminée ou provisoirement complète. Le meilleur ensemble, à ce point de vue, est la série d'articles de Hymans à la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais ce n'est pas là l'œuvre monumentale et fouillée dont une mince monographie comme celle que

je veux écrire serait le clair résumé. Les archéologues attendront, sans doute, quelques années encore leur livre définitif. Toutefois, il m'a fallu ébaucher, à l'aide des documents mis à ma portée, le travail qui indubitablement captivera quelque érudit. De cette ébauche j'ai extrait le développement progressif du maître et j'ai tenté d'échelonner ses œuvres le long de sa carrière aussi mystérieuse que celle de tout autre *primitif*.

Mais il fallait que cet essai apportât aussi quelque élément inédit, quelque saveur d'un goût inconnu. Sous l'influence de cette pensée j'ai cru ne pouvoir mieux procéder qu'en passant à travers les œuvres, que la foule des archéologues avait approximativement classées, en les scrutant surtout au point de vue de l'art. Et c'était là, je l'avoue, la perspective de joies bien grandes pour moi !

Les écrits où je trouvai de l'aide commencent par ceux du célèbre Waagen. Les autres, dont le titre des principaux suit ici, nous conduisent jusqu'à l'exposition de Bruges, en 1902 :

1834, Karl Schnaase : *Nederlandischen Briefen ;* — 1842, *des notes* de Bürckhardt ; — 1861, Bürger (Thoré) : *Gaz. des Beaux-Arts ;* — 1870, van Even : *L'Ancienne école de Peinture de Louvain, Louvain Monumental, Louvain dans le passé et le présent* (1895) ; — 1870, Fontaines, *Nasporingen over de geboorteplaats en de familie van Quinten Massys ;* — 1887, Carl Justi : *Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunst-Samlungen ;* — 1888, Hymans : *Gaz. des Beaux-Arts* ; — 1891, Ludwig Scheibler : *Zeitschrift für christl. Kunst* ; — 1899, Camille Benoit : *Chronique des Arts*,



St Jérôme
et un donateur

Ste Marie l'Egyptienne
et une donatrice

Volets du Calvaire de la coll. Mayer van den Bergh. Anvers.

La majorité de ces auteurs, comme presque tous les catalogues, admettent que *Louvain* vit naître Metsys, vers 1466. Découvrant un jour que Metsys est né à Anvers, on serait obligé, afin d'expliquer les liens intimes qui rattachent l'art du maître à l'école de Louvain, de supposer qu'il fit un très long séjour dans cette ville.

Si sa biographie n'a pas été renouvelée complètement, n'a pas reçu une forme définitive, on ne négligea pourtant par son œuvre dont la valeur sera bientôt mieux appréciée. Depuis l'exposition de Bruges, Metsys, comme bien d'autres maîtres, on peut dire même comme l'histoire de notre art primitif, a vu s'ouvrir une ère nouvelle. Le premier monument d'érudition, le premier en date et peut-être le plus précieux, est le *Catalogue critique de l'exposition de Bruges*. C'est de la même époque que datent les remarquables travaux de Friedländer sur maints tableaux de l'école néerlandaise. N'oublions pas les notes détaillées publiées par Hymans, en 1902, à la *Gaz. des Beaux-Arts*. Enfin, le Dr W. Cohen nous apporta une excellente série de chapitres traitant du maître, sous le titre de *Studien zu Quinten Metsys*, travail dont nous avons fait l'éloge ailleurs.

SES ÉTUDES ET SES PREMIÈRES ŒUVRES

... l'art n'a pas seulement à faire, comme la science, avec la raison; il s'adresse à l'essence la plus intime de l'homme, et ici chacun ne vaut que ce qu'il est réellement. »

A. SCHOPENHAUER.

Comment la critique estime-t-elle les œuvres du maître ?

Peu d'années se sont écoulées depuis que, dans d'honnêtes recueils, on traitait ces peintures de même que si elles étaient sorties des mains de Rubens, de van Dyck. On y louait le coloris en déplorant l'ignorance relative de la perspective. La mode des « primitifs » est venue changer la face de cette situation. On a manié ses œuvres, des voix autorisées ont dit la valeur de sa peinture au point de vue de l'esthétique, un peu, et de l'histoire, dans une assez large mesure. La documentation et les commentaires concernant Quinten Metsys sont, en effet, déjà étendus; une étude approfondie de son œuvre s'alimenterait facilement et avec abondance. D'autre part, l'évocation de la personnalité est aussi difficile qu'avant le dépouillement des archives de Louvain et d'Anvers.

Quel est cet artiste ? Combien de manuscrits, combien de correspondances cachées doivent encore être

exhumés pour aider notre imagination dans son travail de reconstitution ? Qu'est-ce qui permit à van Even de nous le présenter comme un personnage « doué d'un esprit fécond et facile, enclin à la joie et disposé à bien prendre la vie » ? Fut-il « une nature toute d'amour, de délicatesse et de poésie » ?

Si l'œuvre d'un artiste ne lui est pas supérieur toujours, s'il y a exception pour Metsys, on doit lui accorder une subtilité très peu commune à son époque. Non seulement l'esthétique des peintres, pendant les années d'adolescence du maître, était sur le même plan que celle du bourgeois, mais leurs mystiques ne différaient guère. D'ailleurs, sur tous les degrés de l'échelle sociale, en toutes les choses de l'esprit, on était arrivé à un point caractéristique de l'histoire. La synthèse de cette période était une opposition dont les deux parties se trouvaient également fortes. Un matérialisme vicieux qui suinte de tous les rapports du temps ne saurait se nier. Une morale ressortant de la religion tâchait de l'endiguer solidement. Rien ne jette un meilleur jour sur cette situation que, d'abord la multitude des délits, puis, surtout, le nombre des verdicts judiciaires obligeant à des peines qui consistaient en prières, en pélerinages, etc. Quoique la stabilité de l'état spirituel des Flandres et du Brabant ne fut pas aussi précaire que dans les régions du midi, déjà des grondements sourds s'y faisaient entendre.

La pensée, isolée jusque là et peu inquiétée, s'empare tout à coup de l'imprimerie : elle provoquera des contacts imprévus. Les philosophes lancent des paroles pleines

d'orages, des révolutions morales éclatent en Suisse, en Pologne, alors une des grandes puissances. Une vieille chronique flamande consigne en 1502 : *eenen verbrandt die nyet en geloofde dat Marie Godts Moeder ware, dat zy Jesum gebaert hadde, nochtans maecht blyvende ende onbesmet*; dès lors le nombre des martyrs ira croissant ; on en citera partout, et chaque jour. Le mouvement s'infuse dans l'esprit des choses officielles ; vers cette époque on impose — c'est la première fois que pareille mesure s'applique — les *Godt huysen, Abdeyen* ; *Cloosters moesten geven dry jaeren renten van allen haere goederen, die sy binnen 40 jaeren vercregen hadden*. En 1507, un homme condamné à mort pour hérésie est tué à coups de pierres par une foule d'enfants ; mais au cours des années le peuple change lentement d'attitude. Il se sent attaqué dans ses libertés, un vague relent des communes passe sur nos cités. Les exécutions ont lieu pendant un morne silence, les enfants ne lapident plus les fauteurs, on héberge même des proscrits. Grandissant toujours, l'exaspération des esprits ne devait devenir profondément désastreuse qu'après la mort de Metsys. Son œuvre ne permet pas de soupçonner des penchants inorthodoxes. Et ceci est d'autant plus merveilleux que Metsys avait la pensée très active, car chaque élément, depuis la manière de peindre jusqu'à la conception des harmonies et celle de la reproduction des mouvements de l'âme, a passé par le creuset de sa pensée : c'est la conclusion à laquelle on se trouve forcé après l'examen de ses œuvres. Faut-il le ranger premier parmi les grands de la Renaissance,



Le Calvaire
National Gallery, Londres.

étant artistes avant d'être philosophes ou moralistes, et comme le Vinci, se souciant nullement de la politique et des castes sociales ? Il est impossible de classer Metsys parmi les panthéïstes florissant déjà en Italie et même en Flandre au moment de sa pleine maturité ; on ne peut hésiter, au contraire, à le nommer hardiment le dernier des mystiques d'Occident. Encore après lui, il y eut quelques *peintres* francs et nationaux, mais ils avaient perdu leurs caractères de religiosité. Ne pourrait-on placer Quinten Metsys sur le même plan intellectuel qu'Erasme : un peu plus chrétien, certainement plus timide, mais comme lui curieux, avide d'une vie luxuriante ? Suivant l'évolution de son entité, — d'immenses fluctuations le séparent de ses origines — on songe que, arrivé à la période la plus épanouie de son art, cet artiste aimait, comme Erasme, les spéculations délicieuses de la pensée, la pensée alors si bizarrement doctrinaire et que le savant de Rotterdam avait tant élargie, choyant la beauté, mais n' « *aimant pas une vérité séditieuse* (1) et qui rompt l'ordre propice aux joies du développement individuel.

A côté de cette réforme décelée par tous les actes des contemporains de Metsys, il y en a une autre, celle qui couve dans le sein même de l'Église, et puis une autre encore, celle qui résulta de l'étude des classiques. Elles ont toutes trois la même origine de vulgarisation. La dernière seule se refléta dans l'œuvre du maître. Les

(1) Erasme.

traductions et la propagation des manuscrits grecs et latins devaient fournir d'autres révélations, divulguer divers motifs d'efforts aux peintres et aux sculpteurs ; ils peignirent alors en songeant à l'objectivité plastique. Alors aussi on vit les institutions anciennes s'ébranler, des éléments nouveaux paraître, très précis. Ce fut un moment ineffable pour l'histoire de l'Art flamand. Malheureusement, Metsys est le seul qui fut vraiment digne à cet instant singulier. Peu après, on sait ce que les « romanisants » élaborèrent sous les auspices de ces mêmes principes. A peine sorti des sèches spéculations des universités moyenâgeuses, les hommes du XVIe siècle se jetèrent dans d'autres erreurs, très tôt devenues une autre routine, une autre barrière.

Quinten Metsys prit donc tout ce que son temps lui offrait de plus beau, de plus élevé ; il rejeta les méphitiques choses de la Réforme. Sorti des théories de la peinture qui n'était que l'écriture peu idéalisée des règles du dogme, il resta dans la zone de poésie parfumée de la religion, prenant à l'antiquité l'amour des formes pures, des divinités en mouvement. Pour bien juger de ceci il faut connaître son œuvre entier. Je crois que l'ambiance mentale où il vécut jeune rendit possible l'idéalisme que nous découvrons en lui ; et cette pureté est rarement entachée de quelques macules obscures.

La jeunesse du peintre, dont on ne sait que peu, et qui pourtant imprima un caractère décisif à sa carrière artistique, se passa donc en grande partie dans l'opulente ville de Louvain. La richesse et l'aisance de la cité de-

mandaient à l'illustration du *scilder* les parures de sa vie publique et privée. Il fallait dorer des écus, des feuillages sculptés ; il fallait colorier des statues en pierre, des bannières, des enseignes, parfois aussi des retables aux scènes taillées dans du bois de chêne. Les peintres-décorateurs étaient nombreux, mais produisaient peu de panneaux à figures. Pourtant, à Louvain, les ouvriers de la couleur furent estimés avant même l'époque où ils abandonnèrent l'enluminure de coffres et de harnais. D'une part, les alliances de maints confrères avec certaines familles des lignages de Louvain, d'autre part, le nombre d'individus que le Téméraire put faire venir à Bruges, en 1468, pour y décorer son palais, prouvent, et la considération dont jouit à cet âge le peintre, et la réputation artistique de Louvain. Là, comme à Bruges, on aimait donc le lustre des décorations en relief et en couleur. Ceci n'implique pas du bon goût chez le civil du XVe siècle, ni l'amour des groupes de figures peintes, ni celui des expressions d'art en général.

Il semble plutôt que, vers le milieu du XVe siècle, ce que l'on peut nommer la situation esthétique de la ville natale de Metsys n'était guère plus développée qu'à Anvers, ville ne pouvant d'ailleurs lutter d'importance avec l'ancienne capitale du Brabant. Depuis longtemps déjà, Anvers possédait un peintre en titre, quand on nomma un *stadsschilder* à Louvain. C'est le nom de Hubert Stuerbout qui, en 1454, ouvrit la liste des peintres-décorateurs de cette dernière ville. Son fils Gille

lui succéda dans cette fonction où il resta jusqu'en 1493; Rombaut van Berlaer la reprit à cette époque.

Le hollandais que nous avons nommé, Hubert Stuerbout, ce peintre que l'on rencontre pour la première fois dans un acte officiel de Louvain, en 1439, est selon quelqu'apparence celui qui agit le plus, soit directement, soit indirectement, sur les premiers développements de Quinten. En qualité de forgeron et horloger de la ville, le père de Metsys était sans doute lié avec les Stuerbout qui, joints à un sculpteur, à un architecte et à ce forgeron, organisaient les fameux *Ommeganck*s périodiques. Rien ne s'oppose à ce que, même avant l'âge de quinze ans, Metsys soit entré au service du vieil Hubert. Il avait plus de dix-sept ans lors du décès de ce dernier (après 1483). On peut supposer que le futur maître de l'autel de Ste-Anne continua ses études chez un des fils Stuerbout, chez Gille, peintre apprécié et dont les comptes louvanistes disent du bien. Cependant, cette supposition n'est guère solidement basée, je l'avoue, et il faut croire que l'on ne découvrira pas le nom du peintre dans l'atelier duquel Quinten Metsys fit son apprentissage.

Albert Bouts, homme aisé et peintre médiocre, était en âge de servir de maître à Metsys, mais j'incline vers les Stuerbouts, parce que des relations documentaires y engagent. Cependant, M. Cohen propose le second fils de Bouts, cet Albert, généralement considéré comme le « Maître de l'Assomption de la Vierge » ; il le place comme intermédiaire entre son père et Metsys. Dierick était mort (testament, 17 avril 1475) une quinzaine



Le Calvaire
Galerie Liechtenstein, Vienne.

d'années après la naissance de Quinten; son second fils, Albrecht, pouvait avoir 25 ans, âge suffisamment avancé pour guider le jeune Metsys. Mais, si l'on admet que ce dernier reçut quelques notions du vieil Hubrecht, le collègue de son pére, il serait très naturel qu'il ait continué sous la direction d'un de ses fils, plus âgé qu'Albert Bouts, qui ne jouissait pas, sans doute, d'une réputation plus brillante. Ce qui est certain, toutefois, c'est que cet Albert Bouts et Quinten s'abreuvèrent à la même source. Les œuvres du chef de l'école louvaniste avaient déjà suffisamment agi sur son entourage pour que Metsys en reçut, de son premier maître, avec les principes vivifiants et nouveaux, les recettes et les méthodes pratiques : la technique de Quinten peut nous renseigner sur ce point. Or, parmi ses œuvres de jeunesse on trouve des panneaux où le travail du pinceau se rapproche plus de la manière de Bouts, le père, que de celle d'Albert, laiteuse et un peu granuleuse. Je veux naturellement parler de ses Christs et de ses Vierges en buste. La méprise de tant de catalogues, qui rubriquaient des Metsys de l'étiquette Bouts, nous dit en somme ce que nous savons exactement : ils ressortent d'un même maître, mais Albert était absolument inutile pour la transmission de l'art de son père.

Quoi que les archives puissent encore nous révéler, elles ne viendront jamais nous apprendre que Metsys n'eut point de maître. La fameuse note supplémentaire de van Mander est une erreur puérile. A une époque comme celle qui nous occupe, aussi imbue de méthodes

et de conventions, aussi stagnante et timide quant à la technique, un jeune enfant n'aurait pu longtemps barbouiller sans être classé définitivement. Les métiers, transmis de père en fils, demandaient un long apprentissage; dans l'esprit du public, celui d'enlumineur ou de décorateur ne pouvait être inférieur à quelqu'autre que ce soit. Metsys, on ne peut en douter, eut un maître, et il l'eut apparemment très jeune.

La qualité du travail, ses facilités techniques sont là pour nous prouver l'action d'une tutelle. On ne découvre pas certains secrets de procédés, certaines successions d'opérations qui, si elles ne se transmettent pas traditionnellement, demandent de longues années de pratique au téméraire, ou plutôt à l'insensé qui dédaignerait l'enseignement magistral.

Il y avait des règles fixées pour toute exécution, des limites posées à l'imagination, des aspects déterminés étaient exigés des résultats. Un jeune homme du XV[e] siècle passait indubitablement par la censure des maîtres du métier, de là sous leur domination temporelle. On cherche en vain l'inscription de Metsys comme apprenti et, ne trouvant point, quelques historiens continuent de répéter l'erreur de van Mander. Pourtant des lacunes de ce genre ne sont pas rares, les registres ont maintes fois inscrits des maîtres sans faire mention de leur apprentissage. Ceci se présente même dans des gildes bien organisées; or, à Louvain, les documents sérieux et régulièrement formés ne datent que de l'année 1494, donc d'une époque postérieure au départ du maître.

Si l'initiateur de Metsys est inconnu, il n'en est pas de même quant à celui qui l'inspira. Ce maître spirituel est Thierry Bouts, comme l'ont déjà dit plusieurs critiques; il est, à Louvain, le premier peintre ayant beaucoup produit, et dont les œuvres sont venues jusqu'à nous. Thierry Bouts de Harlem, tel qu'il s'était formé après une résidence déjà considérable à Louvain, et fort influencé de l'art de Rogier van der Weyden, pénétra la personnalité de Quinten. La bénignité du hollandais se maria d'ailleurs très tôt à la gravité du plus catholique des artistes, — après Van der Goes, — de Rogier qui devait marquer de son sceau tout l'art flamand de l'époque. Cette empreinte caractérisait certainement les œuvres du noyau des peintres louvanistes, contemporains de Bouts : il s'y trouvait sinon de bons peintres, du moins des intelligences capables. Et ceci ressort des aptitudes variées de plusieurs d'entre eux. De ce centre s'élevèrent plusieurs artistes dont on retrouve la trace dans les textes, et dont on attribue, peut-être, certaines œuvres à des maîtres qui ne les ont pas commises. La vie de ceux-ci, de plusieurs du moins, fut prise environ dans la même série d'années. Avec eux, Metsys continua une tradition imbue fortement du maître de Bruxelles, et que Bouts ne cessa de fortifier ; mais en restant toutefois bien en deça de la valeur du modèle. Il y a entre Van der Weyden et Bouts, la même différence qu'entre Bouts et Metsys. Ils s'empruntent des types et des formes, même des aspects entiers. Mais ces analogies s'avèrent, pour la majeure

partie, purement objectives ; enlevons ces formes physiques, soulevons ces voiles matériels et nous découvrirons l'ossature de la conception fort divergeante. Les gestes empruntés, eux-mêmes, diffèrent totalement d'expression. Le nombre restreint de documents concernant la vie privée et sociale des deux maîtres de Louvain, Bouts et Metsys, ne permettent certes pas de dessiner leur entité spirituelle et sentimentale. Toutefois, en classant les rares faits connus, il est possible de faire la silhouette mentale de Bouts. Silhouette qu'il sera utile de superposer à celle de Metsys, et qui pourra expliquer la première et la deuxième périodes de l'évolution artistique du dernier venu, découvrir l'origine de sa réserve, de sa timidité.

Bouts, des œuvres nous guident surtout en ceci, avait l'esprit d'une clarté nette, il semble avoir ignoré que le doute existait. Sans ressortir d'une macération cérébrale, son art est d'une chasteté presque froide, ne révèle pas le moindre sensualisme, nulle chaleur n'obscurcit ses réalisations ponctuelles où chaque chose a son office clairement utile, depuis la plante qui sauve d'un dilemme assez embarassant dans *Othon* (1), jusqu'aux détails les moins apparents; point d'éléments décoratifs seulement. Le caractère le plus singulier dans son œuvre est une absence presque totale de composition et d'art. La *Cène* est une file de personnages auxquels les pinceaux instinctivement émacièrent les têtes d'ascètes et d'ermi-

(1) *La Justice de l'Empereur Othon*, un tableau de Bouts, au Musée de Bruxelles, offre un corps décapité dont le cou mutilé est habilement dissimulé par quelques tiges feuillues de plantes.



Adoration des Mages (vers 1510)
Collection Kann, Paris.

tes; chaque figure y agit séparément, sans que le peintre les capte sous la direction de sa volonté. De même quant à l'harmonie et l'équilibre, absents d'une composition où ils pouvaient si aisément s'obtenir. Sa *Descente de Croix* de Prague n'est pas de son invention, et le groupement n'est, néanmoins, qu'une agglomération de figures. Les panneaux merveilleux de la *Légende de l'Empereur Othon* ne résultent pas plus d'une composition artiste; la préméditation est visible à l'expression des figures, mais celles-ci sont isolées, les longs personnages se dressent un peu comme des troncs d'arbres dans un verger (1). Cette enfance de la composition prouve la pureté et la sûreté de Bouts qui, il nous semble, n'avait pas découvert un autre sens aux œuvres de Van der Weyden que celui d'images pieuses, n'avait pas compris la gauche poésie de Geertje. C'est donc surtout cela, des images pieuses, que sont les tableaux convaincus de Bouts; ils se développent unilatéralement, et seulement dans cette direction. Ce n'est pas lui qui eût cherché des effets de colorations, des souplesses de modelé. Ses paysages nous plaisent par leur simplicité : étendus en quelques moutonnements, où s'élèvent des arbres solitaires et quelques fabriques, réunies sans intentions décoratives. Ses personnages sont d'une maigreur

---

(1) Il est permis de faire la même remarque au sujet de son *Martyre d'Erasme*, là les bourreaux se sont mis à l'ouv-age pour un long temps, ils sont las et cherchent à se distraire; les spectateurs semblent postés à un rendez-vous où quelque personnage serait encore attendu.

acide qu'il ne faut pas comparer à celle des figures de Memling, maigres certes, mais fines et pleines de santé. Ils portent des vêtements durs et raides qui font songer à l'effroi que devait ressentir le peintre devant toute volupté. Aurait-il compris l'art somptueux de van Eyck et la composition calculée de celui-ci ? Non. Sa pensée immobile était vieille de cent ans, d'une immobilité claustrale.

Il vivait d'ailleurs absolument reclus, des pièces authentiques l'affirment. Quant sa fortune fut devenue assez considérable pour lui amener des litiges, puis des procès, il s'empressa de charger un membre de sa famille de ces affaires qui le feraient sortir de son ermitage, le mettrait en contact trop énervé avec le monde. Bouts est riche et habite une des vastes maisons qu'il possède. Les fenêtres de sa demeure s'ouvrent sur un grand jardin et sur une rue déserte comme la province en compte tant. Les chambres, dont nous en voyons peut-être une sur le panneau de la *Cène*, sont vastes, aérées et brillant de propreté; l'ordre qui y règne est celui d'une vie sage et méthodique.

En résumé, les œuvres admirables comme travail consciencieux de peintre et comme expression religieuse d'une époque, ou mieux, d'un individu appartenant à une époque où il était certes un peu comme une exception, les œuvres ne révèlent point d'amour pour la peinture, ni pour la sensibilité païenne des formes et des appositions de couleurs. C'est une iconographie raide et alignée comme les mots différemment conformés constituent

une phrase. C'est donc un art d'expression, mais non d'expression esthétique, tel celui que l'on a qualifié d'abord d'art littéraire. L'art de Bouts est, au contraire, vraiment littéraire, c'est la doublure ou le commentaire précis d'un texte. Van der Weyden ajoute à cette qualité une sentimentalité tantôt éplorée, tantôt rayonnante de quiétude, Van der Goes y introduit un fanatisme brûlant, ému et grandiose, Metsys y introduit l'Amour sensible, souvent mêlé à une pointe de profane, par inadvertance.

Nous passons sur certaines ressemblances, fortuites ou non, que M. le Dr Cohen, s'étant occupé des origines de l'iconographie de Metsys, a toutes citées, en les détaillant. Nous n'omettrons pas de signaler ces sources qui ne sont pas toutes sans intérêt. Que l'imagination, ou plutôt les facultés d'invention de Metsys n'aient pas été très développées est une thèse facile à défendre. Il a, en effet, ajouté très peu à l'arsenal des figures traditionnelles. Mais, qu'il soit inférieur, à ce point de vue, à ses prédécesseurs immédiats, semble une thèse qui ne demande pas d'être défendue. « Le XIVe siècle avait, sous l'influence franciscaine qui s'adressait à la sensibilité et sous celle des Mystères, dit Emile Male, rompu avec l'agencement immobile et qui n'évoluait pas des scènes de la Passion du Christ. » Pourtant de nouvelles règles s'étaient établies, et le public, pas plus que les artistes, n'aimaient que l'on y touchât, — les transformations, du reste, sont toujours lentes, isolées et successives. Il est évident que certains Calvaires et certaines *Piéta* de

Metsys se rattachent aux conceptions des temps qui ne sont plus; mais ne retrouve-t-on pas celles-ci chez Joos van Cleve l'Ancien? D'ailleurs, pour diverses raisons qui seront exposées plus loin, nous plaçons les Calvaires de Metsys au début de sa carrière.

Mais, antérieurement, le maître avait exécuté quelques petits panneaux à une figure. A notre avis, il faut placer cette série d'œuvres avant l'époque où toute autre influence que celle de Bouts ait agi sur lui (1). La première à citer est le *Salvator Mundi* d'Anvers, dont l'attribution n'a pas encore été discutée (2). Sa manière déjà sûre et la présence d'une certaine clarté dans les ombres et surtout l'exagération de la fraîcheur des tons roses qui indiquent l'époque, font ranger le panneau parmi les œuvres que Metsys dut exécuter pendant les dernières années du XV[e] siècle. C'est sans doute une des effigies dont parle van Mander : « Ces têtes sont, dit-il, à peu près de grandeur naturelle et, pour le temps, remarquablement bien traitées, avec des chevelures et des barbes très détaillées ». Certes, Metsys n'est pas l'inventeur de cette figuration; il l'a reprise de Dierick Bouts au moment où le fils de celui-ci l'imitait déjà. Le testament d'Albert

(1) Dierick Bouts lui-même laissa des bustes du Sauveur. C. Justi dit avoir découvert, dans la chapelle St-Idefonse de Grenade, une de ces effigies attribuables à Dierick. (*Zeitschr. für Christl. Kunst, 1890.*)

(2) Le même motif, dans la collection Somzée, à Bruxelles, sans doute d'une date antérieure, fut longtemps attribué à Metsys. Friedlænder le donne au *Maître de l'Assomption.* Hulin le place parmi les œuvres de l'atelier de Bouts. Hymans adopte ces rectifications.



La Légende de Ste Anne (1509)
Musée de Bruxelles.

mentionne une *Effigie du Sauveur*; une *Sainte Vierge*, du même, rappelant celles d'Anvers et de Londres, figure dans le testament de Jean van den Winckelen. En 1507 on trouve citée, dans un acte de vente, la même association de bustes, le *Sauveur* et sa *Sainte Mère* (1). Il est d'ailleurs certain que nous possédons ce motif exécuté de la main d'Albert Bouts; pourtant celui du Dr Bock, à Aix-la-Chapelle, attribué à ce peintre, ne rentre pas, quant au Christ surtout, dans cette catégorie d'images. Albert Bouts n'a certainement pas offert ce sujet à Metsys; le *Salvator* d'Anvers est à placer au-dessus de presque toutes les productions de ce médiocre artiste. En définitive, il faudrait plutôt croire à la domination de Quinten sur celui-ci.

Le *Salvator* est sans doute une des premières tentatives du maître cherchant à éclaircir sa peinture; il a poussé cette théorie jusqu'à déformer le masque trop étendu et dont les yeux apparaissent par conséquent trop petits. Le nez long, coutumier au peintre de l'*Ensevelissement*, paraît plus allongé encore à cause du jeu de relief qui lui donne des ombres maigres. Quelques années plus tard ce défaut disparaît; il pratique des ombres tout aussi légères et pâles, mais en plaçant mieux les accents et en divisant plus parfaitement les valeurs. Cette question, que j'appellerai l'accent *tonique* d'une masse d'ombre, constitue, avec la manière de placer le globe de l'œil dans l'orbite, ceci surtout pour les œuvres de jeunesse, des caractères

(1) Van Even. *Ancienne école de peinture de Louvain*, p. 216.

très constants aux têtes de Metsys. Le premier indique, avec précision, la période où la peinture fut exécutée ; le second nous dit infailliblement si nous avons devant nous une œuvre des premières années. L'ombre qui modèle l'attache du nez du *Salvator* d'Anvers est uniforme, fondue, mais sans progression voulue, elle se localise le long de l'arête de l'os nasal, puis, vers l'œil, passe tout à coup à la lumière ; la narine gauche elle-même est éclairée avec trop d'intensité, ce qui projette le volume en avant. Ce travail, quoique d'exécution remarquable, paraît d'une main jeune. Du reste, cette manière de fragmenter les ombres en fins réseaux a toujours été le fait des peintres à leurs débuts.

Si l'on compare la superbe tête de *Madeleine* de Metsys, de la Galerie de Berlin (n° 574), au *Salvator* et à *La Vierge en prière* du diptyque d'Anvers, on concevra l'étendue des progrès réalisés. Voyons d'abord cette même ombre qui est destinée à enfoncer l'angle intérieur de l'arcade sourcilière et la région lacrymale. C'est une masse avec des accents qui amincissent la paroi même du nez, et d'autres sous l'arcade de l'orbite. Il faut aussi remarquer la narine noyée dans la pénombre, puis les modelés délicats et souples parfaitement combinés. De longues années se sont écoulées entre la réalisation de cette *Madeleine* et de cette *Vierge*. Celle-ci, de même que le *Christ* de l'autre panneau du diptyque, se détachent sur un fond bleu sombre où se dessine un nimbe plus clair strié de rayons dorés. Les contours du dessin de la Vierge couronnée d'or sont moins bons que ceux du

Salvator; au nez se présente la même faute qu'à celui de la Madeleine de l'*Ensevelissement* et à ceux d'autres figures, c'est-à-dire que la seconde narine, toujours visible lorsque la tête est tournée de la sorte, est absente. En outre, l'œil gauche est certainement trop éloigné du nez. Et puis encore, la bouche entr'ouverte se trouve isolée, comme un crevé de pourpoint; aucun modelé, en effet, n'annonce l'approche d'une fluctuation aussi décisive des formes. Voyez, au contraire, combien finement les commissures des lèvres de la tête prise plus haut comme point de comparaison s'entendent avec les modelés qui se développent alentour. Le front, grand et bombé, s'offre sans aucune indication de formes secondaires : c'est bien l'exagération, portée au pire, de cette recherche inhabile de simplification du détail et d'éclaircissement de la couleur qui se remarquent déjà chez Dierick, chez Albert et que Metsys devait réaliser à la perfection. Ici on observe également le second caractère des œuvres de jeunesse, c'est-à-dire, la manière curieuse de placer l'œil. Le globe est trop haut, la paupière inférieure, trop peu devéloppée, n'occupe pas la position normale. Moins général semble un troisième caractère des œuvres de cette époque : la distance exagérée qui sépare le nez de la bouche (1).

Les bustes sur fond doré du Christ et de la Vierge en prière de la National Gallery (n° 295) diffèrent totale-

(1) Un examen attentif de la *Sainte face* du Musée d'Anvers (n° 250), prouve que, non seulement elle n'appartient pas à un maître antérieur, mais doit se ranger parmi les œuvres mûres de

ment des panneaux précédents. Il y a plusieurs années entre l'exécution des deux paires de demi-figures ; celle de Londres est quoi qu'on en pense, la plus jeune, mais je ne saurais la considérer comme supérieure sauf pour le dessin et la peinture. Le sentiment si pur du *Salvator* et de la *Mère* du Musée d'Anvers ne se retrouve pas absolument dans les seconds tableaux, malgré les progrès très notables du peintre : voyez le modelé des doigts et du nez. Le *Christ*, qui n'a pas l'aspect *divin* de l'autre effigie, est vu jusqu'à la ceinture, de même que la Vierge, sans couronne, tandis que les figures d'Anvers ne montrent que le buste. Couleurs assez dures et travail serré du pinceau dénoncent déjà l'influence plus directe de van Eyck.

Quant au *Christ bénissant* du Baron de Schickler, appartenant au même genre de panneaux, c'est, d'après G. Hulin (1), qui l'a comparé avec un tableau tout semblable exposé à Berlin en 1883, « une copie du temps, exécutée peut-être dans l'atelier même du maître ».

Il serait malaisé de dire si l'œuvre perdue de Metsys, le *St-Luc peignant la Vierge* que nous connaissons grâce à une gravure de Wiericx (2), doit être placée

---

Quinten. Le travail étant très délicat, on y découvrira des indices à la loupe. — J'ignore pourquoi Friedländer a contesté l'authenticité de l'œuvre. — Voir l'intéressante page qu'y consacre COHEN dans ses *Studien*, p. 14.

(1) Catalogue Critique de l'Exposition de Bruges, 1902, n° 373.

(2) Tableau offert par Metsys à la Gilde de St-Luc. — Décrit par ALVIN dans son Cat. rais. de l'œuvre des frères Wiericx (n° 484). — L'estampe de Wiericx est citée notamment par RÖTHGEBERS en



ST JOACHIM ET L'ANGE
Volet de la Légende de Ste Anne, Musée de Bruxelles.

avant ou après les petits panneaux cités plus haut. Comme l'a fait remarquer M. Cohen, le graveur a certainement ajouté des éléments décoratifs à la composition originale. On y remarque, en outre, un nimbe en *casquette* qui n'est pas coutumier à Metsys. En tous cas, la composition du groupe et son éclairage, l'attitude du St-Luc, et la pâleur des ombres, qui ne peuvent uniquement être imaginées par le copiste, offrent cette fois encore plusieurs points de contact avec l'école louvaniste. L'œuvre est de toute évidence inspirée d'un des premiers tableaux que Bouts exécuta après son immigration en Brabant, un *St-Luc faisant le portrait de la Ste-Vierge*, appartenant au Lord Penrhyn (1). Pourtant, la mention *N. Quintin Mazzys inventor* que l'on lit au bas de la gravure, et un article de l'inventaire (1653) de Signor Pompeo Petrobelli, témoignent mieux en faveur de l'attribution que l'estampe elle-même. Il y a là des fragments d'architecture avancée, associés à des éléments d'art primitif. Ceux qui la croient de la jeunesse du maître se basent sur les souvenirs de Bouts qu'elle éveille. Mais, l'*Enfant Jésus* de Metsys n'est pas habillé dans sa *Madone* du Musée de Bruxelles et dans la *Légende* de la même collection, deux tableaux qui seraient pourtant postérieurs. Nous avons signalé la présence insolite du nimbe. Le paysage appartient aussi à une époque plus

---

1844 ; elle fut, en outre, reproduite par HYMANS. Mais le tableau n'est mentionné nulle part, sauf dans un inventaire de 1653, révélé par VAN DEN BRANDEN (p. 80).

(1) Catalogue Critique de l'Exposition de Bruges, 1902, nº 115.

avancée ; on retrouve d'ailleurs le coussin où s'agenouille Luc, dans la *Ste-Vierge et l'Enfant* de Berlin, une œuvre de la fin de sa carrière. La liberté manifeste avec laquelle Wiericx a copié Metsys doit mettre en garde contre des jugements trop hâtifs. D'ailleurs, à tout bien considérer, la gravure ne nous apprend guère beaucoup sur le tableau qui servit de modèle.

Si la *Vierge et l'Enfant* de Berlin (n° 526) se range parmi les œuvres de jeunesse de Metsys, elle est certes d'une date antérieure au *St-Luc*. M. G. Hulin (1) se demande, en effet, si l'on peut la placer au début de la carrière du maître ou dans le groupe d'œuvres de ses camarades d'études, et fait remarquer que le catalogue du Musée lui assigne une date trop ancienne (2).

La découverte sensationnelle que fit Carl Justi, à Valladolid, ajouta une œuvre remarquable à la série de celles que l'on croit de la jeunesse de Metsys. On admet généralement cette attribution qui, étant définitivement confirmée, éclaircirait plusieurs doutes sur les premières années du maître. Je ne connais la peinture

---

(1) G. Hulin : *Jan Provost* dans la revue « Kunst en Leven », 1902.

(2) *Niederländische Meister um 1480 :* Maria mit dem Kind und Stiftem. Vor einem reichgemusterten Teppiche steht Maria mit dem Kinde. Zur Linken kniet Arnold von Löwen († 1287), rechts dessen Gattin Elisabeth von Breda († 1280), der das Kind dem Segen erteilt ; beide halten Bäumchen in den Händen. Zu äusserst links der Stifter in rotem Gewande. Die Wappen von Breda und Löwen hängen an Bäumen rechts und Links. Hintergrund Landschaft. — Wahrscheinlich ist der Stifter ein Nachkomme Arnolds von Löwen.— In der Art Roger van der Weyden. (Provient de la coll. Solly. 1821).

que par la reproduction photographique, mais elle a été longuement décrite par l'historien qui en a fait la découverte. L'appréciation de Hymans suit ici presque en entier :

« Dans une chapelle, en quelque sorte abandonnée, de l'église San-Salvador à Valladolid, M. Justi a fait la découverte d'un grand retable qu'il affirme, après une étude soigneuse, être une des œuvres les plus considérables de Quinten Metsys. Il y manque une signature; en revanche, une longue inscription en langue castillane est là pour dire au monde et à la postérité que le licencié Gonzalo Gonzalès de Yllescas, membre du Conseil de Ferdinand et Isabelle, et sa femme Doña Marina de Estrada, sont les fondateurs de la chapelle, qu'ils ont fait exécuter à... (le nom du lieu a disparu) le présent tableau, posé au commencement de 1504, la chapelle fut achevée en 1492. De riches sculptures retracent, en un retable, les épisodes de la légende de St-Jean-Baptiste, patron de la chapelle. Vient ensuite une *predella* ».... « par quelque peintre castillan ; les grands panneaux attribués à Metsys, représentent extérieurement la *Messe de Saint-Grégoire*, intérieurement la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. L'ensemble mesure 2.80 de large sur 2.20 de haut.

« M. Justi connaissait de longue date cette peinture avant de nous en révéler l'existence. Au lendemain d'un voyage en Belgique, et muni de photographies des principales œuvres de Metsys, il la revit et l'étudia. L'identité de type et de manière sembla plus évidente encore au

savant professeur : « La Vierge aurait suffi à l'identification », dit-il, et de fait, l'on s'explique assez que par delà les monts la Madone du peintre anversois apparaisse comme une vieille connaissance au critique familiarisé avec les créations flamandes.

« Donc, pour qui admet avec Beulé que les œuvres portent en elles des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire, — et nous sommes de ceux-là, — l'expertise de M. Justi semble assez concluante pour établir que Metsys n'avait point attendu que les confrères de Sainte-Anne, de Louvain, lui procurassent l'occasion de faire montre de ses aptitudes comme créateur de scènes plus développées que celles où, jusqu'alors, s'était révélé son talent. Il faut convenir aussi, que pour une carrière active de plus d'un demi-siècle, il serait étrange qu'un tel peintre se fût borné à produire les quelques œuvres que nous acceptons aujourd'hui pour authentiques, entre celles qui portent son nom. L'avenir nous réserve sans doute bien d'autres découvertes (1). »

M. Walter Cohen, qui connaît également cette œuvre intéressante, y trouve un argument de plus pour la thèse qu'il développe dans un chapitre : *Eine Berührung mit hollandische Kunst* (2). Cet auteur signale la ressemblance frappante qui filie, selon lui, le panneau de Valladolid à la *Nativité* de la collection von Kaufmann, de Berlin, que Friedländer attribue à Geertgen tot Sint-Jans. L'effet de

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. 37, p. 206.
(2) Une des parties de ses *Studien zu Quinten Metsys*. Bonn, 1904.

Don de Joachim et de Ste Anne

Offrande de Joachim refusee

Volets de la Légende de Ste Anne, Musée royal de Bruxelles.

lumière prononcé et les petites dimensions du bois lui donnent un aspect si neuf que l'on admet difficilement, au premier abord, l'influence de l'art sud-néerlandais. Pourtant, elle s'avère franchement dans le volet d'autel de San-Salvador. Toutefois, il ne s'agit que de la partie inférieure de la composition. La lumière éclairant la scène de Quinten, en outre, est plus également divisée, le crépuscule paraît moins avancé que dans la *Nativité* de Berlin. La conformité des deux œuvres permet évidemment de supposer que Metsys connut le tableau de la collection von Kaufmann. Mais, presque charmante et certainement plus fine, la Vierge de Quinten apparaît seule différente de l'œuvre inspiratrice. L'expression de la peinture, malgré certaines imperfections du travail, est délicieusement poétique. On ne sait, tant le charme de cette œuvre est puissant, s'il ne faut pas la préférer à une autre scène de ce genre que le maître peignit, d'après Friedländer, vers l'année 1510.

C'est une *Adoration des Rois Mages*, appartenant aujourd'hui à M. R. Kann, à Paris. L'exécution de ce panneau le place, selon l'époque généralement désignée, après le triptyque d'Anvers. La souplesse et le fondu des ombres le prouvent autant que les colorations finement ordonnées. Coiffée d'une manière de turban, la Vierge, inclinant la tête, baisse les yeux vers l'Enfant. La petite figure de Jésus, entourée d'un pan de toile blanche, annonce la technique perfectionnée des jolis enfants que le maître peindra. Néanmoins, le type du masque est très différent. Jésus, assis sur l'une des mains de la Mère,

bénit le vieux roi qui s'agenouille. Ce roi, vu à mi-corps, l'Enfant et la Vierge forment le groupe substantiel du tableau. Derrière l'homme, deux autres s'aperçoivent. Le nègre est fortement caractérisé, l'autre rappelle un des mages du tableau de Josse van Cleef, à Anvers, œuvre visiblement inspirée de celle que nous commentons. Au fond, quelques têtes assez vulgaires expriment de manière indécise de l'étonnement. La seule belle figure d'homme est celle du roi représenté à l'avant-plan. Blanc de cheveux et de poil, il ne saurait mieux ni plus noblement figurer un chef dynastique d'Orient. Seulement, sa figure n'est pas celle d'un mage vénérant un mystère miraculeux, elle est, au contraire, peu religieuse.

LES CALVAIRES

On a généralement considéré la série de Calvaires et la Piéta du Louvre, attribués à Metsys, comme des œuvres de sa jeunesse. En présence de ces tableaux, dont on vérifie aisément les analogies à l'aide de bonnes reproductions, il apparaît très naturel que les meilleurs historiens aient hésité, et que M. le Dr Gustave Glück se soit aventuré jusqu'à réunir ces divers panneaux, avec d'autres semblables, sous le nom d'un artiste qu'il appelle le « Maître des volets d'autel de Harrach ». Il lui donne le Calvaire du prince de Liechtenstein, celui de la National Gallery, ainsi que la Piéta du Louvre et le triptyque, figurant le Christ en croix, du comte de Harrach (1). La thèse n'est pas effrayante, les paysages notamment offrent beaucoup d'analogies, du moins pour les tableaux de Vienne, de Londres et pour le n° 583 de Bruxelles, que l'on donne également au maître de la *Légende de Ste-Anne* (2).

(1) « Le centre de celui-ci est directement imité de Quinten Metsys, mais n'est pas exécuté par lui; les volets, de la même main que le centre, représentent : à dextre, l'Enfant Jésus entre Ste-Anne et la Ste-Vierge; à senestre, Ste-Hélène. Ceux-ci n'ont plus rien qui dérive directement de Quinten Metsys ». (Cat. descriptif, Bruges, 1902. G. HULIN.)

(2) Le n° 583 : *Le Christ en Croix.* Triptyque (Cat. WAUTERS). Dénaturé par des repeints. COHEN le croit d'un imitateur de Metsys. tandis que HULIN l'attribue à ce maître.

De tous ces remarquables triptyques, le splendide spécimen du Musée Mayer van den Bergh me paraît le seul dont l'authenticité soit irréfutable. « Œuvre capitale du maître au point de vue du paysage; le plus important et probablement le plus ancien de la série des Calvaires », dit G. Hulin ; et l'on peut ajouter, une des plus belles œuvres de Metsys à tous les points de vue. C'est d'elle ou du Calvaire perdu (1) que procèdent, sans aucun doute, toutes les variantes de ce motif. Celles-ci sont d'ailleurs bien plus faibles que le prototype qui nous reste. Le panneau central surtout de l'œuvre d'Anvers rappelle le faire technique de l'*Ensevelissement* du Musée Royal de la même ville; il fut probablement réalisé peu de temps avant ce dernier. Modelés et formes générales du crucifié seuls prouveraient cette époque. Le St-Jean est le même que celui du *Nood Gods*, mais la jeune femme souvent répétée dans cette œuvre capitale et dans la *Ste-Anne* n'apparaît pas encore. La bouche de Ste-Marie ployée sous la douleur, est celle que l'on retrouve, exagérée et gauchement reprise par les imitateurs, dans les autres calvaires cités plus haut. Ceci est surtout visible à la Vierge de Liechtenstein. Les lèvres exprimant de la douleur sur le tableau du Musée Mayer, ont pris la *physionomie* d'un croissant renversé dans la Vierge-Mère de

(1) « Hierenboven hebbense nogh in de selve kercke (N.-D. d'Anvers) menigh stuck schilderijen die seer constigh ende costelijck waren, van diversche excellente meesters, gedestrueert, als *Heyligh Cruys tafereel*, gemaeckt van meester Quinten, ... » (*Chronyck der Stadt Antwerpen*, attribuée à Geeraard BERTRYN.)



L'Ensevelissement (1511)
Musée royal d'Anvers.

Vienne et de Paris. Mais si l'on admet que le Calvaire d'Anvers est le plus ancien, il faut pourtant convenir de l'infériorité flagrante des autres calvaires.

Celui de la Galerie Liechtenstein n'est pas de la main de Metsys. Comparons les deux figures qui sont identiques quant aux poses et aux draperies : Madeleine et St-Jean. Si je ne me trompe, voici ce qui peut établir l'âge respectif des deux œuvres. Un artiste tel que Quinten, se voyant placé dans la nécessité de reproduire, sur commande, un sujet déjà traité par lui, ne peut se résoudre à copier sa première œuvre, mais il perfectionne au contraire, il tâchera d'approcher plus des expressions réelles, il *redrapera* ses modèles, en outre, les progrès du métier lui serviront bien.

Or, pour n'utiliser que les exemples proposés, le *manteau* à moitié glissé de *Madeleine* et les *draperies de St-Jean sont des copies textuelles* des mêmes fragments du tableau modèle. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour voir la faiblesse de cette draperie, et surtout pour constater que c'est effectivement la copie de l'autre. Répétons qu'il est impossible qu'un peintre soit aussi inférieur à lui-même. La tête de St-Jean, sur le triptyque du Musée Mayer est divinement belle d'expression, celle du panneau de Liechtenstein en est la copie inhabile : voir l'expression des yeux, la chute soyeuse des cheveux du tableau type. Le dessin du profil de Madeleine, dans la copie, est défectueux : examinez le manque de caractère dans la bouche, le menton, le cou et le nez, dont les contours sont tous de même valeur ; le geste de cette

jeune femme n'est nullement un mouvement de Metsys, celui-ci est encore plus dénaturé dans le tableau de la National Gallery.

Celui-ci (1) doit avoir été peint vers le milieu de la première moitié du XVIe siècle, au plus tard. Il faut examiner les détails de la banderolle de Madeleine et la formation de la scène. Quelles sont les œuvres de Metsys à cette époque ? A ne consulter que son développement *ouvrier* on peut répondre hardiment qu'il allait bientôt réaliser sa merveilleuse Madone de Berlin (n° 561). En admettant l'archaïsme voulu de l'œuvre (2), on se trouve avant tout devant la même objection que celle empêchant l'attribution du tableau de Liechtenstein : *le travail en son ensemble paraît inférieur au Calvaire d'Anvers.* Le dessin, toutefois, est d'un artiste plus savant que celui du tableau de Vienne ; la manière de draper est également d'un maître plus remarquable. Ici il ne s'agit plus d'une copie serrant de près l'original, mais d'une œuvre rappelant celles du groupe de brugeois inspiré de Metsys. A l'opposé de celui-ci, ces artistes disséminaient leurs figures, et, en effet, le *Calvaire* de Londres ressort plutôt de la composition d'un P. Christus

(1) HYMANS l'attribua le premier à Metsys (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1888). WAAGEN le donnait à Patenir. A ce propos G. HULIN fait remarquer : « Voor Patinir heeft men een gansch valsche personnaliteit samengesteld door middel van Schilderijen met kleine figuren van Quinten Metsys. » (Jan Provost, *cit.*)

(2) On a supposé que le maître fut forcé à sacrifier au goût de certains donateurs, méfiants de l'art nouveau, des tendances païennes de la Renaissance.

que du maître de l'*Adoration* de Khann, de l'*Ensevelissement*, de la *Ste-Anne*, des *Bergers* de Valladolid, où les figures se pressent, à l'avant-plan, en un seul groupe. Marie est certes une belle figure et où le sentiment décoratif est très fortement exprimé; il n'y a du reste, dans l'œuvre de la National Gallery que la figure de Madeleine qui soit gauche. Celle-ci seule prouverait que l'on se trouve en présence d'un autre artiste, très notable pourtant. Comme aux autres figures, la recherche du pathétique de la douleur a très bien été poursuivie, et l'on remarque la liberté où fut le peintre vis-à-vis du modèle qui l'inspira dans le Calvaire du Musée Mayer van den Berg.

Dans ce modèle, le Christ présente déjà ces modelés nerveux, durs et précis, qui font la beauté du détail au Sauveur de l'*Ensevelissement*, et qui le distingue de façon marquée des crucifiés de Liechtenstein et de la National Gallery. Le corps suspendu par les bras aux muscles bandés et secs, s'allonge jusqu'à la main de Madeleine accrochée à la croix. Sa couleur, du vieil ivoire, forme une masse admirable sur le ciel, la campagne et Jérusalem bleuâtres. Calme et révélant peu de souffrance, la tête du Christ se place, sans doute, entre celle du *Salvador Mundi* et celle de l'*Ensevelissement* d'Anvers. Mais c'est la tête de St-Jean vêtu de rouge, qui constitue la principale beauté de ce panneau vivement coloré. Son expression, harmonisée subtilement avec le mouvement éploré des bras et la pression de la paume des mains jointes, est renforcée encore par la

manière dont la draperie se relève sur le coude du bras gauche. Faut-il s'inquiéter de ce que furent les intentions du maître ? Il nous plaît en tous cas d'admirer l'émotion que provoque cette figure, où la direction des plis d'une draperie s'entend avec un geste et un regard. Quel rayonnement de pitié intelligente semble sortir de ces yeux vers le Seigneur ! L'ombre sous l'orbite, la pupille renforcée, quoiqu'en pleine lumière, la chute des lèvres et la narine qui pleurent, et même la joue creusée, voilà qui s'élève plus haut, infiniment, que la simple recherche du portrait. Je vois en ces détails d'intensité le jeu d'une imagination aussi forte et aussi sensible que celle d'un inventeur de thèmes nouveaux. Suprême y fut aussi le pinceau dans la délicate toison du Saint, chevelure d'une souplesse enfantine.

La Vierge, au type de masque fantaisiste quant au modèle, et que nous retrouverons dans la figure de la Ste-Anne sur le panneau de Bruxelles, est concentrée dans sa peine immense. Elle est dressée raide dans sa robe bleue brodée, la tête seule retombe sur la poitrine où, des deux mains, Marie soulage son cœur brisé. Des yeux on passe aux mains, puis au cœur et cette douleur s'intensifie de cette simplicité. — La femme, d'un âge mûr, au geste de pleureuse, qui se présente au second plan, nous rappelle l'action notable de Van der Weyden sur Quinten Metsys.

Madeleine qui s'est jetée au pied du bois de supplice, s'y serre désespérément. L'œil, vu de profil, est noyé d'une ombre fine, la bouche est entr'ouverte ; plus bas,



Salomé offrant la tête de St Jean.
Volet de l'Ensevelissement, Musée royal d'Anvers.

la banderolle qui tombe du voile, se tord. Nous avons dit la beauté de la draperie qui s'étale sur le sol du Calvaire. Entre les deux délicieuses figures debout, la Repentie n'est pas tarée par cette dose de théâtral, qui périme la même figure dans l'œuvre de Liechtenstein et bien plus encore celle de la National Gallery. — Le paysage, vers lequel s'avancent quelques figurines équestres et autres, est composé avec l'intention flagrante de clore harmonieusement le champ de la scène funèbre. A droite et à gauche, à l'avant-plan, des rochers, garnis de quelques arbres, s'élèvent de manière à montrer la ville dans une large échancrure. Le mur fortifié de cette agglomération s'assied sur une faible colline ; plus haut, des tours et des palais parmi des maisons; le bois semble fantaisiste comme le château juché sur un rocher, et s'étend devant un vaste territoire confondu et baigné dans l'atmosphère du ciel bleu.

Les volets de ce précieux triptyque représentent les donateurs dans de délectables paysages. La femme est protégée par Ste-Marie l'Égyptienne, vêtue seulement de son ample chevelure, portant les trois pains traditionnels. C'est une figure composée, dont on n'aperçoit qu'un bras et une jambe velue, très maigres, comme le veut la légende; les cheveux sont remarquablement beaux. Au type de paysanne des *polders*, la donatrice joignant les mains, constitue pourtant une silhouette bellement décorative et très sincère : le contraste est frappant entre les deux figures de ce panneau. Au fond, on découvre des buissons et des arbres, un rocher, une baie de mer intérieure por-

tant une voile, un cap avec une ville, et des montagnes bleues à l'horizon.

Le donateur priant, les yeux levés vers le ciel, présente un type particulier, ses traits sont assez originaux, ses cheveux taillés à la mode du XV[e] siècle. Les draperies se réclament d'une grandeur superbe. Telle aussi la robe de St-Jérôme, vêtu en cardinal et portant la croix. Douleur et humilité mystique se combattent dans l'expression du chef de ce saint. Il est d'une maigreur exsangue presque immatérielle. On y pressent certaines faces osseuses que le vieux Breughel introduira dans ses panneaux. Ici, le crâne nu, la moustache et la barbe blanches tombantes, offrent parfaitement l'aspect d'une détresse physique insoucieuse. Le lion et le paysage sont aussi finement peints que le plus important fragment du triptyque.

La *Piéta* du Louvre (n° 2203), une œuvre qui se range évidemment parmi les calvaires attribués généralement à Metsys, nous paraît de la même main que le *Calvaire* de Liechtenstein (1). Maniement des couleurs et cassures des plis se retrouvent mêmement aux deux peintures. Dans son vaste manteau vert passé, sa tête est perdue, enfoncée comme un ovaire au creux d'une corolle verte. J'ai déjà signalé la conformité des bouches. Toutefois, le panneau pourrait bien appartenir aux premières années du maître. Dans ce cas il faudrait le considérer comme le précurseur de l'autel d'Anvers : le mont du

(1) FRIEDLANDER dans son étude sur l'exposition de Bruges en 1902, et V. M. W. CONWAY dans *The woodcutters of the Netherlands*, attribuent la *Piéta* de Paris à Metsys.

supplice et les petites figures préparant le tombeau ont surtout beaucoup de points de contact. Et le travail est, en effet, plutôt d'une main jeune que d'un artiste peu habile; les ombres et les lumières se heurtent dans les modelés du masque de St-Jean, principalement; on chercherait en vain de la souplesse de forme dans les figures, souplesse si remarquable au *Calvaire* d'Anvers! L'œuvre, très émue, procède, cette fois encore, directement de Bouts. Le Christ étendu et St-Jean qui, un drap blanc sur les mains, maintient la tête de son maître expiré, est le motif du n° 2196 au même Musée, panneau de Bouts attribué à Roger Van der Weyden. Très claire s'affirme ici la tendance à synthétiser les formes, à supprimer les modelés auxiliaires. Le chef de l'école de Louvain analyse puérilement la surface de son cadavre, espionne les rides, les moindres protubérances; l'auteur de la *Piéta*, au contraire, tombe dans une autre erreur : les masses sont plus grandes, plus entières, mais deviennent molles; le maître n'a pas trouvé encore le moyen de lier les muscles entre eux, d'attacher nerveusement les membres; le tableau date manifestement de bien avant la *Grande Madone*, de Bruxelles.

Passionnément appuyées sur son sein, les mains de la Vierge se croisent symétriquement, telles les jolies mains de Marie au *Calvaire* du Musée Mayer. Ainsi assise de face, la tête à peine penchée, la figure exprimerait cette douleur immatérielle des images plus anciennes, si des ombres, malheureusement distribuées, ne durcissaient le facies de la Mère. Avec beaucoup

moins de qualités de peintre, la conception de cette sainte image surpasse sentimentalement la Vierge du Musée Mayer. Le paysage ne se perd pas finement dans des frottis bleus. Pourtant déjà très quentinien, il s'enfonce et puis se relève vers l'horizon supportant un coin de ciel éclairci de blanc.

Mater Dolorosa, de valeur purement documentaire, le panneau portant le n° 300 aux Musées Royaux de Bruxelles, est d'un médiocre enlumineur, accoutumé à des dimensions restreintes. Cette attribution n'est plus à discuter. Malgré les repeints déplorables, on voit trop aisément que le nom de Metsys ne doit pas être prononcé. C'est l'œuvre d'un décorateur qui, laborieusement, s'évertua sur ce bois, peut-être pendant la vie du maître, dont il suivit d'ailleurs les préceptes.

Faut-il joindre, à cette série d'œuvres de jeunesse, le petit *Calvaire avec Donateurs* de Bruxelles? M. G. Hulin le cite parmi les panneaux du genre qu'il considère comme authentiques (1). « L'œuvre, très faible, dit M. le Dr Cohen,

---

(1) N° 198. Cat. critique de l'Expos. de Bruges, 1902.

L'auteur ajoute à ce groupe un « retable dont les panneaux sont dispersés : trois à la Pinacothèque de Munich : *Ste-Trinité*, *Ste-Vierge dans une gloire* et *St-Roch ;* le quatrième au Musée Germanique, à Nuremberg : *St-Sébastien* » « Par contre, ne sont pas de sa main : A) Le Calvaire de la Pinacothèque de Munich, œuvre d'élève, en majeure partie copiée d'après le tableau du Prince de Liechtenstein ; B) Le grand et remarquable triptyque, appartenant au Comte Harrach... » Plus loin il ajoute que « c'est par un lapsus évidemment, que M. Waele qualifie de *copies* les tableaux de la collection Mayer van den Bergh, et de la National Gallery ».



SALOMÉ OFFRANT LA TÊTE DE ST JEAN
Gravure sur bois du XVe siècle (voir p. 70).

du Musée de Bruxelles, certainement pas de Metsys, est d'un imitateur, quoiqu'elle soit ajoutée souvent à la série.., » Abondamment repeint, le travail du pinceau n'est plus guère concluant; le dessin des silhouettes pourtant, seule partie non attaquée, ne nie pas le maître, la composition est celle de Metsys (1).

Vers 1509, Quentin Metsys signe et date *La Légende de Ste-Anne*, une de ses peintures importantes et, avec le triptyque d'Anvers, la part la plus célèbre de son œuvre. Il s'était remarié au commencement de cette année. La naissance de Jan Metsys nous donne cette date approximative. Sa femme, Catherine Heyns, fille naturelle de Jan sorti d'une bonne famille d'Anvers, lui donna dix enfants, dont les aînés, Jan et Cornelis, nous laissèrent des œuvres peintes de leurs mains. Au point de vue biographique, l'intervention de Catherine ne nous fournit pas de nouveaux documents, antérieurs à la mort du maître. Au sujet de ce second mariage, ainsi que pour être bien informé de celui qu'il contracta avec Adelaïde van Tuylt, on consultera avec profit les ouvrages de van Even et de van den Branden. Ce sont certains détails de famille et d'héritage qui prendraient ici la place de men-

(1) FORNENBERGH parle d'un Calvaire avec volets qui ornait l'oratoire d'Albert. Le centre montrait une Piéta, avec St- Jean, l'un des volets Ste-Agnès en bergère, chapeau de paille, houlette, paysage avec moutons; l'autre, *mijns ont-houdens,* dit-il, représentait Ste-Barbe avec la tour symbolique.

tions plus utiles à notre sujet considéré, avant tout, au point de vue esthétique. Ils semblent, en vérité, offrir peu de secours au dessin de la personnalité de Metsys. Permettons-nous, toutefois, de résumer par ordre chronologique le contenu de diverses archives, notamment celles d'Anvers et de Louvain.

Quand la thèse de la naissance de Quinten à Anvers avait encore des défenseurs, ceux-ci plaçaient sa première union matrimoniale vers l'année 1480; les mêmes auteurs prétendaient aussi prouver l'origine anversoise de la femme de Metsys. Ce dernier doute n'est pas levé. Du reste, dans un acte où l'on cite Lambrecht, frère d'Adelaïde (qui résidait à Heyen-Tongeren et plus tard à Diest), il est parlé de Louvain. D'après l'autre version biographique, la date probable de ce mariage se fixe aux environs de l'année 1492, un an après son inscription à la Gilde. Cette dernière thèse avance que les van Thuylt sont originaires de la Campine, et que le mariage du peintre se célébra, sans doute, dans le village natal de la fiancée. Une confusion incompréhensible amena à croire que Metsys eut quatre enfants de cette union, tandis qu'elle lui en donna six, en réalité : Quinten, Jan, Cornelis, Paulus, Catharina et Maria. Enfin, il faut faire mention de l'année 1507. C'est à cette époque que, veuf, Metsys réunit un conseil de famille afin de régler la succession de sa femme, et de donner des tuteurs à ses enfants mineurs.

Quant à l'action de ce second mariage sur la vie du maître, certains auteurs ont un peu légèrement

avancé que, dès son mariage, il reproduisit constamment dans ses tableaux l'image aimée de sa femme. Il est à présumer que ces écrivains ignoraient une grande part de l'iconographie du maître ; cependant, je ne trouve point de bases suffisantes pour repousser cette charmante supposition. Objectons pourtant que la *Grande Madone* de Bruxelles et la Vierge de la *Légende* sont incontestablement exécutées d'après le même modèle. Or, plusieurs années séparent, non moins incontestablement, les deux œuvres. La grâce enfantine de la *Grande Madone*, son aspect général de jeunesse nous permettraient-ils de songer à une des filles du maître ? C'est peu probable.

D'ailleurs, rien ne localise de façon spéciale le chef-d'œuvre que Metsys réalisa l'année de son mariage avec Catherine Heyns. Le paysage fait penser à « une vue prise dans la vallée du Rhin, à l'extrémité d'une prairie. » (1) D'aileurs, on le croirait imaginé et étudié lors d'un séjour possible du maître dans le pays de Liége. De plus, la tour qui orne le fond de l'un des panneaux est de la composition du peintre, comme le sont aussi ses villes et beaucoup de ses fragments d'architecture ornementale. Enfin, ce triptyque, peint pour Louvain, ne se rattache à Anvers que par des faits étrangers à sa réalisation. Il est nécessaire de le dire comme, aussi, on fera remarquer plus loin que l'*Ensevelissement*, exécuté pour Anvers, est au contraire uni à cette ville par quelques liens esthétiques.

(1) Fétis : Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie; 1866.

LA LÉGENDE DE Ste ANNE

Quelle est la place que Metsys occupe dans l'évolution commencée dès l'âge de l'architecture romane, et qui se continue aujourd'hui sous des aspects en apparence si hétérogènes?

Il y eut d'abord une iconographie à lent développement, presque inerte. Plus tard, lors de la régénérescence par le gothique, la lettre se mit à vivre, le verbe étendit ses sons, l'art eut un étirement délicieux, quelques frissons de vie. Mais, pendant toute cette longue période, le personnage de l'art comprend qu'il agit pour le lecteur de la scène; on lui donne des attributs, des phylactères; on écrit son nom sur le revers de sa tunique ou dans son nimbe; on le charge de dire le symbole qu'il représente; enfin, chaque tableau porte en soi sa légende. L'action est alors du rêve. Les figures déjà divines de coloration sont distraites et semblent plongées dans une contemplation intérieure; sur leurs fonds d'or, elles ne sont pas encore humaines; beaucoup, malgré leur laideur, sont des anges dépourvus d'ailes. Elles semblent pleines de tact, gauches parfois, souvent gratifiées de curieuses déformations; jamais elles ne présentent le dos au spectateur, si elles s'y voient forcées, elles tournent aimablement la tête et nous révèlent la signification de leur profil.

Plus tard, au XVIe siècle, avec les Frans Floris, les van Noort, les Jan Metsys, les Aertsen, les *romanisants*



ST JEAN L'EVANGÉLISTE DANS L'HUILE BOUILLANTE
Volet de l'Ensevelissement, Musée royal d'Anvers.

enfin, les figures sont contournées, elles posent, non plus chargées de symboles destinés à accentuer leur office dans la scène, mais pour faire admirer leurs grâces illustrées d'atours trop somptueux. Elles s'intéressent distraitement à l'épisode. Ce ne sont plus des personnages délicieusement mystiques; ce ne sont non plus des hommes ; c'est un monde élégant, mais vide, et qui simule des passions. Pourtant, l'acteur s'inquiète encore du spectateur comme le dandy qui souhaite les suffrages du foyer au théâtre.

Aujourd'hui, la figure peinte ignore le public, elle semble modeste, d'une modestie toute démocratique, où l'on sent un peu de dépit. Elle présente le dos et, quand elle montre sa face, celle-ci est souvent, non plus agencée selon une esthétique de race innée, mais grimée par des pinceaux maniaques, et par le fait d'une vision artificiellement gâtée. D'ailleurs, le peintre moderne méprise fort le profane qui affectionne l'illusion du naturel dans l'art. Un fruit ou une étoffe dont la matière et le relief sont imités avec une perfection enfantine font naître dans son esprit — et dans le nôtre — quelque méfiance. Aujourd'hui, on l'a dit déjà, le tableau est un morceau de peinture; le travail et l'entrecroisement des touches sont les meilleures délectations du *dilettante*, pour le reste fort éclectique et aisément dupé. Les peintres eux-mêmes, ceux qui étaient doués, dès longtemps abandonnèrent l'art d'expression. Ils trompent leur besoin de sentir et d'effectuer, par la création d'œuvres pseudo-sentimentales : les paysages poé-

tiques des *luministes*, les intérieurs pitoyables de cliniques, d'hôpitaux, de huttes miséreuses. Nous sommes arrivés à une époque où la passion dans l'art est frappée de discrédit ; l'artiste qui figure une scène dont quelques rayons d'humanité forment un conflit physionomique digne de s'y évertuer, cache cette tentative honteuse sous une rubrique insignifiante. Cette pudeur est infiniment symptomatique de notre époque.

Quinten Metsys se place entre les Floris et les premiers peintres qui réagirent contre l'inertie iconographique. Il n'est pas seulement un chaînon de l'évolution, mais, les quelques dates certaines que l'on possède, prouvent qu'il agit dignement sur elle. *La famille de la Vierge* du maître est là comme une borne millénaire sur la route de l'art flamand. L'œuvre n'est pas franchement différente de la série qui appartient aux van Eyck, aux van der Weyden, aux Memling, aux Goes, mais il clôture en quelque sorte une ère de la peinture. Le tableau contient des figures disposées pour être vues du spectateur, la surface est divisée avec ordre, la scène est paisible : famille heureuse sous un grand ange tutélaire : tiède après-midi argenté.

La Vierge et Ste-Anne trônent aux côtés du centre où Jésus fait un geste innocent. Plus bas, Marie de Cléophas avec ses trois fils qui furent Jacques le Mineur, St Simon, Thaddée, Joseph le Juste, et Marie Salomé avec ses deux fils, Jacques le Majeur et l'Évangéliste. Derrière une balustrade quatre hommes : St Joseph

et Alphée à gauche, Joachim et Zébédée à droite. Composition élémentaire où il faut absolument renoncer à voir un de ces triangles dont il a été récemment question. Là, pas plus que dans l'*Ensevelissement* d'Anvers, la géométrie n'a eu aucun rôle. L'agencement résulte du sujet lui-même et du rang hiérarchique des personnes saintes. Dans le domaine des arts plastiques règne une vie spéciale, la vie de la beauté figurative, celle des œuvres qui chantent mélodieusement pour les yeux, qui s'empare de l'âme par l'harmonie des lignes seules. C'est l'expression des sentiments par une ligne émue qui constitue cette vie, ou plutôt, cette vivacité plus ou moins grande de force émotive. Certaines figures de Metsys portent en germe cette volonté d'exprimer par la silhouette ; il est le premier qui ait mesuré la valeur et la subtilité d'un geste. Une de ses plus belles figures, Marie Salomé, vaut superbement par sa silhouette ; c'est une véritable image de maître. Ce graphisme simple et presque ingénu aurait pu se passer de la fécondation italienne, mais ce que Metsys lui prendra n'amoindrira nullement ses dons spéciaux de synthèse que plusieurs modernes ont développé avec tant de sollicitude et de respect. Le geste serein, la suave petite main qui tient la fleur sont, avec les qualités plastiques supérieures, d'une toute autre sensibilité que celle de Memling. Memling possède une coquette prestance qu'il joint, dans ses figures, à une ornementation élégante. C'est une poésie élémentaire : celle de Metsys ressort d'une humanité plus intense. Les formes sont plus douces et arrondies,

les plis sont nés d'une culture bien éloignée de la draperie eyckienne. Avec celles de Provost, ses figures apparaissent plus affectueuses.

La Vierge, enveloppée dans un vaste manteau d'un bleu nacré agrémenté de fines broderies d'or, soutient l'Enfant vêtu d'une tunique mauve. (Ce groupe suffirait à marquer la différence d'âme qui sépare le maître de l'*Ensevelissement* de Bouts.) On ne retrouve pas ce bleu ravissant dans l'œuvre de Quinten. D'ailleurs, le triptyque fait un peu exception dans la série des tableaux qu'il peignit. L'œuvre d'Anvers est teinte des mêmes couleurs, mais elles sont plus sombres, elles brunirent par le fait des huiles vieillies. Ceci n'est pas le cas pour le tableau de la Ste-Anne, qui fut peint à la détrempe et recouvert d'un vernis dont la couche, formant émail ou vitre, a protégé le chef-d'œuvre contre les agents de destruction de toute nature. De là, la fraîcheur des couleurs et du procédé, la largeur du travail qui, sans certaines incorrections dont le tableau d'Anvers est sauf, ferait croire à un travail postérieur à ce dernier.

Sainte Marie porte encore les cheveux dénoués comme dans la *Grande Madone* de Bruxelles ; nous ne les verrons plus dans l'œuvre du maître, cette mode charmante disparaît d'ailleurs complètement à ce moment. Ce sont de longues boucles d'un blond profond et soyeux. « Que de cheveux ! que de cheveux ! Ils sont doux aux doigts comme une eau tiède qui coulerait. » « Ils sont admirables. » « Ils ont un parfum... mille parfums... C'est un torrent plein de fleurs ! » dit le



STE MADELEINE
Kgl. Galerie, Berlin.

poète italien. Mais la figure n'est pas sortie d'un cerveau assoiffé de volupté, ni d'un superbe matérialiste; elle est plus belle de beauté animique que de charme extérieur. Afin de se convaincre de la pureté religieuse de cette figure, il faut la comparer avec la *Madone de Berlin* où Metsys s'est pénétré d'un autre charme, plus sensuel et plus décoratif.

L'Enfant est vraiment puéril ; il s'occupe d'un oiseau posé sur sa main, et de raisins que lui tend Ste Anne. Celle-ci, couverte d'un magnifique manteau rouge lie de vin, est la seule figure qui fasse un geste notable. Elle se penche légèrement avec religion; en offrant sa grappe de fruits, elle semble rayonner d'amour. Marie Cléophas et ses quatre enfants, en pendant de l'autre Marie, forment un groupe intime et familial. Le plus jeune, entouré d'images et d'un sac qui semble en contenir d'autres, tenant un livre sur les genoux, s'apparente étroitement au Bambino de la *Grande Madone* de Bruxelles. M. Hymans a reconnu une des gravures du XVe siècle qui gisent sur l'herbe ; il a pu l'identifier avec une page que possède le Cabinet des Estampes de Bruxelles. Cet enfant, plus que les autres, ressemble aux gamins vieillots du XIVe et du commencement du XVe siècle. Ils ne sont pourtant pas disgracieux, mais leurs traits annoncent une précocité qui ne peut charmer. Le geste de tête du bébé aux estampes semble, en effet, celui d'un vieillard : Metsys ne connaît pas encore la grâce enfantine. L'historien cité plus haut a fait remarquer que « quiconque se rappelle un fort curieux tableau de

Gérard de Saint-Jean au Musée d'Amsterdam, *l'Offrande expiatoire*, est frappé de l'identité de type et d'interprétation des enfants qui y figurent avec ceux de la composition de Metsys.

Derrière les quatre femmes s'agenouillent : à côté de la Vierge, Saint Joseph, vêtu de rouge, semble écouter les bruits vagues arrivant de l'immense campagne bleue, qui s'étend au loin vers des parois rocheuses ; près de lui, Alphée, le mari de Marie Cléophas, vivement intéressé, avance le cou vers le centre de la scène, il est costumé comme les personnages orientaux des peintres du XV[e] siècle. M. Cohen voit une ressemblance entre cette tête et d'autres figurants de la *Cène* de Bouts, et de sa *Rencontre* de Munich ; dans ce dernier tableau, c'est le prêtre qui s'agenouille près du roi de Salem, dans la *Cène* il s'agit du Juif barbu qui porte un verre à ses lèvres. Le bleu domine dans les étoffes de son habillement, le velours rouge de ses manches achève de lui donner un aspect insolite. La tête est frappante. Le nez fort, la pupille foncée et le blanc de l'œil assez vif se retrouvent dans plusieurs têtes du maître. Ici même, dans celle de Zébédée, agenouillé derrière Marie Salomé, en un costume où domine le vert, on discerne les mêmes traits. Le maître a moins fourni la barbe, et, si l'on veut fermer les yeux aux deux masques, leur donner la même inclinaison, on s'apercevra que seuls l'habit et l'expression diffèrent. En effet, tout en avançant le menton

comme son vis-à-vis, Alphée, l'attention de Zébédée se localise, plus précise et plus calme, sur la scène centrale, sur l'Enfant, les fruits et l'oiseau ; au contraire de celles du mari de Cléophas, les paupières du personnage sont baissées, voilà peut-être ce qui a longtemps empêché de reconnaître cette ressemblance. Le même cas, sans doute, est celui de Joachim. La barbe et l'expression diffèrent de celles de Joseph, mais le modèle semble identique. Les traits de Joachim sont plus émaciés, les sourcils se relèvent aux extrémités intérieures, l'arête du nez se dessine par une ombre assez puissante, la joue est creusée, les paupières recouvrent en partie le globe de l'œil. Tous ces détails ne servent qu'à prouver l'identité du personnage, car, les transformations sont bien celles que subirait le St Joseph prenant de l'embonpoint. Cette dernière figure constitue d'ailleurs un merveilleux portrait, la figure semble éloigner de ses yeux, comme le fait un presbyte, le livre où elle lit.

Metsys n'est pas encore arrivé à l'époque où il exécutera ses beaux portraits, les figures qu'il trace sont un peu impersonnelles, il ne réussit ou ne saisit point toujours la caractéristique dominante d'un visage.

Les volets de la merveilleuse *Descendance apostolique de Sainte Anne* ont été maintes fois décrits. Déjà en 1866, Fétis publia le commentaire minutieux qu'il en avait composé dans l'atelier de Leroy, chargé de restaurer les panneaux. Il nous est donc permis de passer sur la *topo-*

graphie des lieux et de regarder les qualités des images comme tableaux expressifs. (1)

A propos de la première, l'*Offrande de Joachim refusée,* nous attirons l'attention de l'iconographe et de l'archéologue sur la disparition du portrait de Metsys d'abord, puis sur la présence probable d'une effigie du maître parmi les personnages figurant sur ce panneau. Il n'a pas, en effet, suffisamment été insisté sur la disparition du portrait qui fut enlevé à Anvers, mais dont la destruction n'est pas prouvée. Toutefois, si la supposition que je fais est exacte, les traits du maître nous auraient été conservés par ses propres pinceaux. Chaque physionomie de l'*Offrande,* quoique expressive, n'est pas servilement imitée de la nature. Metsys s'est servi de deux ou trois modèles, en procédant pour le reste comme le fait un idéaliste. Les masques sont bien visiblement modifiés. (Certaines fautes de dessin suffiraient à le démontrer).

Parmi ceux-ci se remarque une tête absolument isolée de l'ensemble. Le peintre s'est oublié en copiant

(1) On a cru distinguer sous la couleur du ciel, au milieu de la *Légende,* l'image du Saint Esprit; je n'ai pu y observer qu'une légère protubérance. Une estampe conservée à la Bibliothèque royale de Belgique reproduit l'œuvre de Metsys. Cette gravure taillée en bois pourrait être la reproduction d'une copie ou d'une répétition de sa main. M. Fétis en faisant cette supposition cite le passage des *Délices du pays de Liège* : « Le tableau du grand autel est digne de remarque. On l'attribue à un habile peintre d'Anvers. » Or, il s'agit de l'église des Augustins de Liége qui mirent la gravure citée en circulation. La colombe mystique figure ici à l'endroit où se voit sur le panneau de Bruxelles l'empâtement dont j'ai parlé.



Femme pleurant (Fragment ?)
Kgl. Museen, Berlin.

la nature, il n'a plus songé à son sujet, au tout harmonique. Le dessin est serré et caractéristique, la pose s'affirme celle du peintre qui réalise sa propre effigie, étudiée dans un miroir. Portrait, il présente les particularités, le regard et la pose de la tête d'un portrait d'artiste. C'est, en outre, une image plus sévère et plus fidèle apparemment, plus modeste que celui de l'homme à l'escarcelle figurant sur le même panneau, et que généralement on considère comme le portrait du trésorier de la confrérie de Ste Anne. Sans doute, nos conjectures ne peuvent rien éclaircir, mais ajoutons y pourtant que le profil taillé dans la pierre que l'on possède encore, et qui fut vraisemblablement exécuté d'après le portrait que le maître avait offert à la Gilde de St.-Luc, présente les mêmes traits, un peu vieillis, que le masque signalé plus haut. On ne retrouve pas ailleurs le même personnage.

La scène de l'*Offrande refusée* annonce franchement l'idéaliste, Otto Vænius. On y découvre le même sentimentalisme un peu outré. Le geste de Joachim est sorti d'un effort de l'imagination de Metsys, et il l'a conçu seul dans son atelier, sans le voir agissant pour des spectateurs. Par le fait de ces efforts, le geste devint mièvre, mais resta décoratif. Le masque exprime une douleur déjà mûrie, ce n'est pas une détresse subite et inattendue. L'affront du prêtre est brutal, mais ce que le geste de ses mains offre de trivial est un peu racheté par l'aspect vénérable que donne à sa figure chapée et mitrée une longue barbe blanche, des yeux presque fermés.

Dans la *Donation à l'Eglise*, l'épisode se passe entre trois figures, Joachim, Anne et le prêtre, portant le même costume que dans l'*Offrande*, ils sont plus jeunes qu'au panneau précédent. Anne, agenouillée, occupe la plus large part du panneau. Complètement couverte d'un vaste manteau carminé, on n'aperçoit de sa personne qu'un joli profil de médaille très pur et deux mains minuscules offrant une cassette où l'on voit des monnaies. Joachim, le type ordinaire du St Jean de Metsys, mais plus délicat, présente un acte de donation au prêtre, cependant que ce dernier accepte le coffret. (1) Entre ce personnage et Jean, on découvre deux têtes dont l'une, celle du vieillard, semble fort naturelle. Plus loin, un autre personnage, désintéressé de la scène, examine un volume ouvert. Au fond, Ste Anne distribue des aumônes à un des pauvres d'une troupe grouillante. C'est un petit épisode ébauché en couleurs. Deux arcades ouvertes permettent de voir une tour et un monument avec statues, probablement de l'invention du maître. Le triptyque est signé sur l'entablement de l'édicule : QUINTE METSYS SCHREEF DIT, 1509.

Ainsi, au verso de chaque panneau, l'artiste représenta des scènes décoratives, remplies, et qui convenaient à des portes de triptyque ; mais, ouvert, on commence la lecture du monument de peinture par une figuration plus positivement religieuse, mieux attachée à la suite de

(1) Cet acte est cité comme une curiosité parce qu'il représente une pièce signée de la main de Metsys, et qui existe encore.

panneaux mystiques. Dans *l'Ange annonçant à Joachim la naissance de Marie*, œuvre d'un sentiment triomphal, j'ai cru voir l'effet d'une émotion qui perce des pans de nuages où les rayons du soleil, tout à coup, se précipitent et tombent sur la terre. Joachim, à demi effondré sous la joie suprême, ouvre puérilement son être à ce renouveau de vie et d'espérance; il écarte les bras et les élève, semble boire la nouvelle qui lui enlève toute force. La figure du saint présente cet *aplanissement* des traits où brille seul le regard, des êtres un instant heureux parfaitement. Malheureusement, l'expression de l'envoyé est frappée au moule d'autres anges, sans répondre à la vie spéciale de la scène figurée. Il semble un Mercure trop jeune et incompréhensif : une de ses mains, aux doigts étendus pour la bénédiction, indique que le foyer de Joachim sera heureux, l'autre exprime qu'il sait l'étendue du bonheur qu'il révèle. La seule beauté de cette figure est due à sa robe; on y rencontre un de ces velours aux reflets changeants communs à Metsys et à van Clève. C'est un vert feuille de poirier, aux chatoyances rouges pareilles aux reflets carminés de la robe du roi mage dans l'*Adoration* de Joos van Clève, à Anvers.

Metsys a supérieurement réussi en montrant la surprise enivrante de Joachim. Ce mouvement indécis apparaît bien comme d'un homme qui, sous l'émotion trop forte, oublie la tension des muscles. En incriminant cette attitude, on oublie qu'une violente frayeur ou toute autre commotion spirituelle fait flageoler les

genoux et qu'un appui est souvent d'urgence. Toutefois nous n'ignorons pas que nos idées esthétiques réclament un soutien à cette pose qui fatigue le spectateur et donne au panneau un aspect d'inachevé et de déséquilibré qui, certes, n'est pas soulagé par la présence de l'ange planant plus haut.

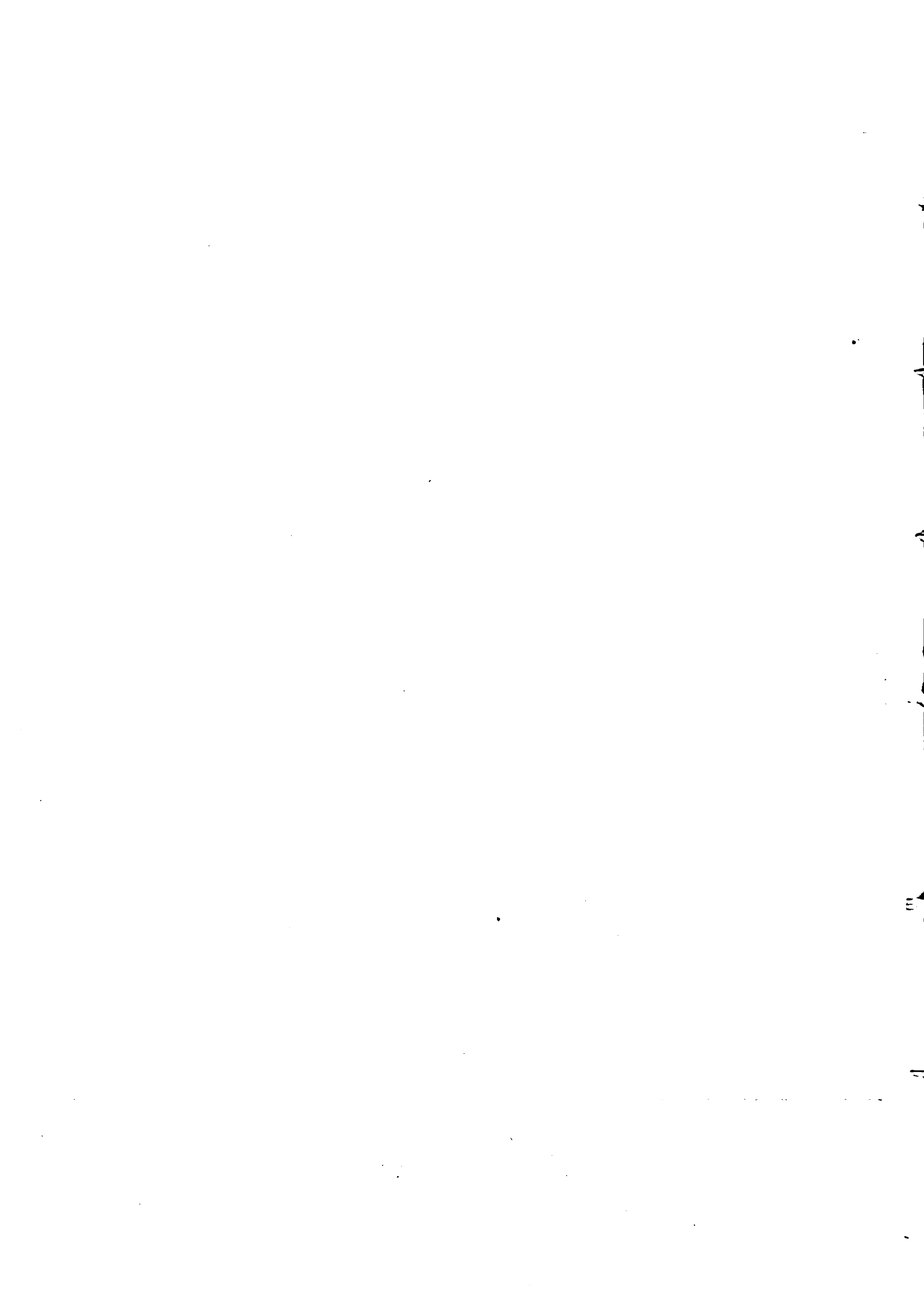
Aux pieds de Joachim, un chien, puéril petit sphinx indifférent, semble garder le paysage remarquable. C'est d'abord, un bout de prairie avec moutons, berger jouant du galoubet, pâtre tenant une toupie sur la paume ; puis, Joachim et Anne s'embrassant, enfin quelques fabriques hors de l'enceinte fortifiée peinte plus haut. Celle-ci, probablement composée par le maître, emprisonne une cité de dômes, de tours, de palais édifiés d'après la savante fantaisie du peintre. Des roches clôturent la perspective bleue.

La *Mort de Ste Anne*, scène peinte sur le panneau opposé au précédent, offre deux délicieuses figures. C'est d'abord, Jésus bénissant, jeune encore, inspiré d'un profil de vierge, aux longs cheveux bruns. C'est ensuite une figure de femme éplorée, tout encapuchonnée de blanc, et qui maintient un cierge dans les doigts rigides de la morte ; le facies de celle-ci est admirablement compris.

Au point de vue de la composition, le panneau aurait gagné à être réduit de moitié, la partie inférieure de la surface n'exprime rien, tandis que l'autre, éclairée par une fenêtre ouverte, porte, outre les figures mentionnées, deux hommes et une pleureuse dont on ne voit que les masques apitoyés ; c'est aussi



La Ste Vierge et l'Enfant Jésus
Rijksmuseum, Amsterdam.



là que se trouve, trop tordue sur la nuque, la tête de Marie Salomé. Quant aux couleurs, le rouge écrasant des draperies du lit cède peu de place à d'autres nuances, sauf au vert intense baignant la robe de Salomé. Hormis la mollesse dans l'entente des lignes, et le déséquilibre des fragments colorés, tout annonce la douceur consciente que Metsys devait tant choyer plus tard, même après certains errements grossiers. J'insiste sur la sérieuse beauté de la femme au cierge. (1)

Metsys habitait à cette époque une maison de la rue des Tanneurs, nommée *de Simme*, où Albert Dürer vint lui rendre visite en 1526. C'est dans cette rue que demeuraient les marchands italiens, et notamment Juliano Dozxi ou Douchy, l'ancêtre des démocrates parvenus d'Anvers. La chapelle des tanneurs dédiée aux

---

(1) Wauters, dans le Bulletin des Comm. r. d'Art et d'Archéologie, a fait l'histoire complète de la *Légende de Sainte Anne.* — Nous extrayons les notes suivantes du cat. du Musée de Bruxelles (1900) :

« Commandé par la confrérie de Sainte-Anne de Louvain, pour sa chapelle dans l'église Saint-Pierre. En 1794, les commissaires de la Convention enlevèrent le triptyque qui fut placé au Louvre. Restitué en 1815, il fut déposé à Saint-Pierre, de Louvain, jusqu'en 1879, année où il fut acheté par l'Etat, pour la somme de 200,000 francs. »

» Quelques auteurs pensent que le paysage est de la main de Patenier ; mais il faut objecter que cet artiste ne fut inscrit maître à la gilde d'Anvers qu'en 1515. Il existe à la bibliothèque royale (section des estampes) une gravure du panneau central portant la date de 1579, et dans la partie supérieure de laquelle figure un massif architectural qu'on ne voit pas dans l'original. On ignore si c'est une invention du graveur. »

SS. Crépin et Crépinien, aujourd'hui petite église angli cane, et la maison religieuse des Grands Carmes ajoutaient à l'importance du riche voisinage de cette rue. On ne possède malheureusement aucune donnée sur l'habitation occupée par Quinten. Il est toutefois prouvé que le maître était, depuis une année, propriétaire de cette maison lors de la visite du grand peintre allemand.

L'ENSEVELISSEMENT

(Triptyque d'Anvers)

Nous avons fait remarquer que la Légende de Ste Anne n'offrait guère de points notables où attacher une thèse tendant à localiser l'œuvre. L'*Ensevelissement*, très différent d'expression, ne permet pas non plus de conclusions satisfaisantes. Du reste, comment le filier à une école de peintres dont il ne nous reste rien ? On ignore tout de la peinture anversoise au quinzième siècle; des peintres, on pourrait citer une liste d'après les registres de corporation; des œuvres, une courte nomenclature d'œuvres disparues serait possible. Tournay, qui déjà au XIVe siècle jouissait d'une gilde, fut considérée comme la patrie d'où sortit notre première école. Cette opinion n'est nullement étayée. Ainsi que nous avons vu la ville de Louvain fournissant plusieurs décorateurs aux fêtes du Téméraire, telle nous trouvons la cité d'Anvers, qui bientôt va se réveiller, envoyant à Bruges, à la même occasion, un groupe nombreux de peintres fixés dans l'enceinte de ses murs.

D'autres tableaux que l'*Ensevelissement*, présentent, comme nous le dirons, des personnages au costume local. Au grand triptyque, la fantaisie quelque peu orientale, a généralement supprimé les caractères d'habits que nous cherchons. Toutefois, à propos de la recherche de

caractères locaux, il est permis de s'arrêter à certains types étrangers, ou plutôt aux souvenirs qu'avaient laissé dans la mémoire du maître des physionomies exotiques, nombreuses à Anvers.

Mais il serait certainement utile, et pour l'étude de la personnalité artistique de Metsys, et pour la connaissance de l'art avant ce maître, de compulser les recueils illustrés de cette époque. C'est dans un de ceux-ci que le dévoué bibliothécaire communal d'Anvers m'a permis de photographier la gravure reproduite ici. Il s'agit d'un incunable imprimé par Gérard Leeu, en 1487, sous le titre : *Dat boeck van den leven ons heeren ihesu christi.* (1)

Ce volume de dévotion, qui était très répandu à Anvers vers la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, est un véritable monument de l'art de cette époque. Le dessin et la composition y semblent totalement libres des influences nouvelles qui, alors, dominaient en Brabant et en Flandre. Le graveur, assez habile, se sustente encore de traditions vieilles de plus d'une génération, mais nous n'en sommes pas moins en présence d'un reflet très précieux de l'art du XVe siècle, à Anvers.

L'emprunt de Metsys à cette gravure en bois

---

(1) Cette gravure a été signalée à M. Cohen par l'ouvrage anglais « The woodcutters of the Netherlands » par M. W. Conway. (Cambridge 1884). Parmi les nombreux bois qui ornent ce vieux livre, je n'ai pas trouvé d'autres analogies avec l'œuvre de Metsys. La reproduction qui figure ici n'en présente que plus d'intérêt au point de vue de la filiation des formes.



Madone trônante
Kgl. Gemälde Galerie, Berlin.

est indiscutable. Le geste d'Hérodiade, visant de la pointe du couteau le chef tranché de St Jean-Baptiste, est trop original, trop caractéristique pour qu'il se soit présenté, à si peu d'intervalle, à l'imagination de deux artistes. D'ailleurs, outre le fait que Metsys n'a pu ignorer cet incunable, toutes les dispositions de cette scène concordent avec la même dans l'œuvre du maître.

N'est-il pas étrange qu'un des seuls panneaux de Metsys, dont il soit permis d'affirmer l'origine iconographique ancienne, ait semblé le plus moderne à plusieurs critiques et à un poète ? Attribuons cette impression à la scène elle-même et à la recherche d'expressions fort éloignées du mysticisme douloureux régnant dans le panneau central du triptyque de l'*Ensevelissement*. Salomé surtout a fait évoquer des conceptions de peintres modernes.

Voilà donc comment Metsys conçoit la courtisane. Être démoniaque, sans doute, au jugement du peintre. Et, il dut trouver le geste du couteau d'Hérodiade, en parfait accord avec son âme perfide et vindicative. Il surpassa le tailleur de l'incunable, son devancier; Metsys composa de telle sorte que la pointe du couteau incisa le front de la tête mutilée. C'était le geste qui convenait à ce noir esprit!... Le bon maître songea qu'Hérode lui-même, la brute débauchée, s'effraya de l'acte accompli, et que sa nature épaisse se rida quelque peu de tristesse. Metsys fit exprimer ce sentiment à un type magnifique ; la bouche lippue, le nez crochu et les yeux se contractent, la main semble repousser l'objet le contrariant d'un chagrin inutile... Mais, la scène est

peut-être moins complexe. Hérode n'est pour le maître qu'un viveur mûr, contrit malgré son endurcissement ; tandis que le voluptueux reptile, tout à côté de lui, exerce sa vengeance jusque sur une chose morte. Très rapidement, en vérité, elle se venge, car, comme elle présente le chef de St Jean à ses bourreaux, Salomé semble terminer à peine un dernier pas de danse. L'antique sorcière aussitôt s'effraie de la peine inscrite aux traits d'Hérode. Ce geste nouveau semble de Metsys, il est singulièrement valeureux.

Le coloris de ce panneau a été vanté comme il en paraît digne. Surtout la robe de Salomé fut finement travaillée. Elle témoigne d'un goût païen pour le faste débordant des couleurs, des atours, qui se serait développé davantage sans la bonne et puérile réserve où les principes de Metsys le cantonnaient. A ce qui déjà a été dit de la cotte de Salomé, je n'ajouterai que deux observations concernant le métier du peintre ; elles seront groupées plus loin avec quelques autres de même nature.

Le panneau central de l'*Ensevelissement* est l'œuvre flamande que l'on cite en parallèle avec la *Cène* du Vinci. Le chef-d'œuvre de l'école pour les uns, le chef-d'œuvre du Musée d'Anvers pour les autres, ce panneau est d'une valeur esthétique mystérieuse et incalculable. Les dimensions de ses figures, autant que leurs riches colorations, frappèrent dès longtemps le peuple. Mais, à vrai dire, depuis qu'une âme haute a été rendue aux primitifs, on a seulement découvert la beauté psychique de ce tableau. Il y a

moins de vingt ans, on ne voyait entre Metsys et Rubens qu'une différence d'époque. Leurs œuvres étaient commentées sur le même plan moral. On n'avait point encore conscience de ce que l'ensemble, depuis le trait jusqu'à la nuance colorant une simple étoffe, est foncièrement différent chez les deux maîtres. — Et voici la moindre distance qui sépare les deux peintres : Les figures de Rubens s'habillent de couleurs bien chaudes, rutilantes, elles n'épargnent pas les larmes — des larmes de cérémonie — et elles se prélassent dans cette robe de couleurs, elles en sont fières, et elles semblent nous dire « voyez combien le peintre nous honora ». Quant à la scène, les groupes panachés de couleurs merveilleuses forment des ensembles essentiellement *picturaux*. Metsys, à l'opposé, ne fait pas porter la livrée de sa brosse aux figures saintes qu'il vénère ; chaque chose se subordonne à son expression ; le peintre les glorifie, certes, de belles harmonies, mais il est respectueux vis-à-vis de ses saints, car, dans une émotion presque inconcevable, la foi du maître lentement transformait le modèle en une individualité sacrée.

Cette bonne foi, ce courage imperturbable et naïf imprégna l'*Ensevelissement* d'une essence délicieuse qui instinctivement captive. C'est un des rares tableaux qui, plus que certaines têtes d'ascètes, m'aient donné une aussi forte impression de la conception humaine du divin ; van der Goes est d'une chrétieneté sentant le dogme ; d'autres s'égarent différemment, les tableaux de Metsys sont des tissus d'amour.

C'est dans une grande composition comme l'*Ensevelissement* d'Anvers que l'on observe surtout le caractère de la foi du maître, et il frappe plus encore entre les deux volets où les figures symbolisent des passions purement terrestres. Certes, les personnages choisis furent portraiturés ; par leurs sentiments d'hommes, ils rendent des émotions qu'une seule fois des hommes éprouvèrent. C'est là le feu suprême qui règne dans ce chef-d'œuvre : ce sont des hommes occupés d'un Dieu. L'esprit du peintre en fut magnétisé. Sa sagesse de grand enfant artiste idéalisa les traits des masques, les poses et jusqu'à la manière de traiter les draperies. Il avait passionné la composition du groupe, il perfectionna les têtes et mit un respect presque superstitieux au fini.

Donner une synthèse de l'esthétique de Metsys et de son sentiment du drame, au moment de l'*Ensevelissement*, semble superflu si l'on connaît son chef-d'œuvre conservé au Musée royal d'Anvers. Toutefois, une seule remarque peut mettre sur la voie de la compréhension ceux qui n'étudièrent pas le maître. Que l'on se figure donc ce même sujet religieux traité, d'une manière absolument identique, par un de nos artistes contemporains. Si quelqu'un d'eux, assez neuf de sentiment, avait l'impudeur de nous montrer ainsi *son cœur à nu*, la scène où nous le découvririons serait évidemment taxée de théâtrale. En présence de Quinten Metsys, cette pensée jamais ne nous vient. Cet aspect fougueux que, accoutumé à rougir de nos émotions, nous n'admettons plus chez



PROFIL D'HOMME (1513)
Mme E André, Paris.

nos artistes d'aujourd'hui, ne frappe pas dans l'œuvre du maître parce que nous ne la décomposons pas à ce point de vue. En observant chaque geste séparément, il est intense, mais, la physionomie nous guidant, nous retrouvons par lui le cœur du personnage, puis de celui-ci nous pénétrons dans le cœur de Metsys, et là nous découvrons le germe très pur d'où sortit naturellement le geste pathétique, le geste qui se développe sans réserve, sans crainte. (Une longue étude de ce genre mène à comprendre les personnages, et l'on découvre leur parenté sentimentale, l'on. s'immisce dans cet art). En vérité, cette remarque s'étend à tous les peintres de l'époque de Metsys, mais si on la considère seulement au point de vue des sentiments de vie intérieure et douce, elle s'applique à lui, principalement.

Le sujet non plus n'appartient intégralement au maître. Toute la littérature pieuse du XVe siècle a longuement développé cet instant du Drame. C'est celui où Joseph d'Arimathie vient prier la Vierge de lui permettre d'ensevelir le cadavre. Elle, soutenue par Jean, se jette alors à genoux : sur ce thème d'autres se sont greffés. Joseph lui-même détache des lambeaux de chair sanglants, collés à la chevelure du Seigneur. L'action douloureuse de ce personnage qui prudemment constate l'état déplorable de la tête du martyr, se révèle admirablement aux traits de sa figure. Il se penche un peu vers ce spectacle. Il porte un costume fastueux représentant la robe de l'homme riche offrant une sépulture au fils de Dieu. Son chef se retrouve dans le profil appartenant à

Mme André, et dans l'*Adoration des rois Mages,* de Josse van Clève, au Musée royal d'Anvers.

Le corps du Christ, dont Joseph touche les plaies, s'étend près du bord inférieur du cadre. Son dessin est très juste, les modelés fidèlement inscrits, les tons de chair exsangues et secs. Ces tons pâles éclaircis dans les ombres par des *lumières portées*, et qui distinguent les recherches de modelé de Metsys, différencient le mieux cette figure nue de celles exécutées par d'autres peintres, ses prédécesseurs. En outre, certains *frottis* et certaines atténuations de contoùr donnent à ce corps une souplesse dans le détail des formes que le nu des gothiques ne connut pas.

Nicodème soulevant des deux mains le corps exténué, constitue une autre figure idéale. La couleur madère dominant dans son habit se confond avec l'ombre, où sa noble face à longue barbe exprime le chagrin conscient du vieillard. Il est agenouillé, penche la tête ; son regard se perd au loin, hors du cadre. Avec l'homme qui porte la couronne — le soldat Longin ? — Nicodème est un des seuls personnages de la scène ne regardant pas le masque funèbre du Christ. Les yeux effarés du centurion semblent fixer le spectateur. Il contracte le front, retient la couronne irréellement meurtrière dans un linge qui protège ses doigts.

La Vierge et St Jean forment dans le grand groupe un ensemble de deux figures merveilleuses. La Mère agenouillée supplie pour que le corps lui reste, elle s'écrase sous la peine immense. Ses coudes levés et ses doigts

croisés renforcent l'expression de souffrance morale que dit sa figure larmoyante, entourée d'un camail blanc. Une draperie d'étoffe bleue cœruléen entoure cette figure tordue de douleur, et que St Jean empêche de retomber sur le cadavre inerte. L'Évangéliste incliné vers la Mère, vêtu de rouge carminé, est le modèle que nous avons admiré dans le *Calvaire* du Musée Mayer, à Anvers. Ici la belle tête entourée de cheveux soyeux offre aux regards une expression de peine moins complexe. Les paupières sont intensément tristes, la bouche semble contractée pour retenir des sanglots. Il est permis, j'espère, puisque l'on cherche des combinaisons géométriques dans certaines compositions, d'y signaler une véritable ligne idéale, une ligne de beauté animique : St Jean, les bras étendus, soutient la Vierge ; celle-ci joint les mains et les tend vers le Christ ; les deux gestes échelonnés aboutissent au masque de suprême douleur : un crescendo allant en progressant de St Jean à la Mère, de la Mère au facies du martyr. Cette création n'est pas de la volonté du maître ! Soit. Mais la composition pyramidale que l'on signale dans l'*Ensevelissement* de Metsys, dans la *Ronde de Nuit* et dans d'autres œuvres, n'est pas une création volontaire non plus, et, du reste, elle a moins d'importance que les lignes d'expression, préméditées ou non.

Cette douleur humaine que Quinten Metsys haussa pour la vouer à un Dieu se retrouve encore dans les quatre figures de femmes, opposées aux personnages mâles, Joseph d'Arimathie, Nicodème, Longin? et Jean.

Madeleine pleure de tous les traits de sa figure. Ses bras vêtus de velours rouge ont un beau geste, malheureusement peu naturel. Ce mouvement, si captivant et surtout si caractéristique qu'il attire tous les regards, semble une simple indication, fait uniquement souvenir que Madeleine avec du baume et ses cheveux lava les plaies du Christ mort. Marie Salomé, maintenant, s'apprête à oindre la plaie des mains avec l'éponge que lui tend une des femmes. Celle-ci, couverte d'un riche manteau, d'une coiffure filigranée et d'un voile, présente des traits d'une régularité presque froide. La dernière femme, Marie Alphée, plus âgée que la Vierge, se tord les mains, et penche la tête en signe de sincère douleur. Quoique fait d'après le même type que la Mère, ce dernier personnage est peu agréable, défectueusement dessiné. Les autres ont le même type : un seul modèle posa les trois figures de jeune femme.

Le groupe se détache sur un fond brunâtre vers le bas, d'un beau bleu vers le faîte. A droite, sous le rocher, un trio de figurines prépare le tombeau sacré ; à gauche, un cerisier, une palissade de planches ; puis une belle Jérusalem ; enfin des montagnes bleues confondues avec l'azur céleste. Au centre, le Calvaire avec les croix et les larrons crucifiés ; puis sept petites figures, deux soldats, deux femmes récoltant le Saint-Sang, un personnage portant une échelle ; à l'avant-plan, un homme remettant ses souliers, à côté, l'arme appelé *goedendag,* et un enfant mangeant une beurrée sortie du panier posé près de lui. Des plantes étoffent la roche,



Portrait de Jehan Carondelet (vers 1518 ?)
Kgl. Altere Pinakothek, Munich.

ainsi que de petits animaux : deux chiens, un hibou minuscule. Des oiseaux tournoient dans le ciel.

Le panneau à droite de l'*Ensevelissement,* où est figuré *St Jean dans l'Huile Bouillante,* inspira sans doute l'auteur qui prétendit que Metsys « avait cet instinct de la Comédie humaine, telle que Shakspeare en Angleterre, Cervantes en Espagne, Molière en France » !... Dès la naissance de l'iconographie chrétienne, Pilate, Hérode, Néron et tous les grands fournisseurs d'hécatombes sanglantes se représentèrent sur les images sous l'aspect de monstres humains. Ces tyrans et ces bourreaux étaient chargés de tous les vices et de maintes difformités physiques. Metsys suivit simplement la tradition en entourant l'angélique torse nu de St Jean, d'un essaim de figures repoussantes. Sous la chaudière d'huile, il peignit, non pas des philosophes efféminés, mais honnêtement de frustes et ignobles goujats. Et cela permet-il de trouver « que la matière domine chez Quinten Metsys » comme le demande Fierens-Gevaert ? On y trouve un peintre habile qui rend consciencieusement ce qu'il voit, ... avec un peu de haine pour cette foule abjecte. Mais on n'y trouve pas même ce que l'on discerne dans les œuvres que nous avons classées sous la rubrique « *Œuvres profanes* », et qui datent certainement de la fin de sa carrière.

D'après Hymans et Cohen, le maître se serait souvenu d'un des bourreaux du *St Erasme,* de Bouts, quand il dessina le chauffeur qui se mord la lèvre dans l'effort de soulever une bûche sur sa fourche. Où Metsys a-t-il

trouvé le personnage qui se serre la langue entre les dents? Sauf par la torsion de la lèvre, le placide personnage de Bouts n'est en rien le père de celui de Metsys. Cet acte *instinctif* est si *naturel* qu'il n'est pas étonnant de le rencontrer ici. Conclure à un emprunt est aussi bizarre que de trouver des traces d'imitation en deux personnages parce que tous deux lèvent le menton pour voir les étoiles ou parce qu'ils marchent pour se rapprocher d'un but! Cela prouve que si en critique un critère est indispensable pour la loyauté du jugement, la thèse doit se manier avec la même prudence qu'une règle générale. L'influence de Bouts sur le maître n'est pas telle que le dit M. Cohen.

Dans l'essence bouillante, Saint Jean ne semble pas souffrir, il fixe sans doute une baie qui s'est ouverte dans le ciel, et s'offre à Dieu avec son martyre. L'expression, comme celle du même personnage dans le Calvaire du Musée Mayer, est, pour le reste, peu définissable, mais la tête est admirablement traitée, les mains superbes de finesse. Le Saint se détache sur le fond bariolé des costumes des spectateurs, groupe ignoble de caricatures, acerbe et violente diatribe du martyr abandonné, seul parmi ses ennemis, ilote persécuté.

Dans un arbre, un rayon de fraîcheur : c'est un jeune garçon, un jeune et beau flamand peint par un italien de la Renaissance. En bas, près d'un angle, un pot qui a fait les délices de braves critiques, parce que... des marques taillées dans une baguette de bois, liée à l'anse du vase, indiquaient le nombre de coups

bus déjà à la cervoise qu'il contient ! ! « Notre heureux naturalisme » s'exclamerait sarcastiquement l'auteur de *La Renaissance Septentrionale des Arts.*

Dans son travail, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, van den Branden a fait l'historique des tribulations subies par le célèbre triptyque. Comme nulle découverte n'est venu modifier ces données, nous les citons presque en entier. En 1582, le tableau de l'autel de St Jean fut transporté de l'église N.-D. à l'Hôtel-de-Ville. Afin de pouvoir trouver place dans la Chambre des États, on dut agrandir les panneaux à angle droit, les coins ajoutés furent ornés d'armoiries. Le menuisier Peter van Gelekercken reçut 170 livres d'*Artois* « ter causen dat hij heeft gemaeckt de lijsten met de vleugels van Sint Janstafele, in de Staetcamer, met het viercant maken van 't panneel ende de deuren van de selve tafel ; » « Meester Michiel van den Coxyen, schilder, » reçut 36 livres d'Artois « voor dat hij heeft geschildert de panneelen van Sint Janstafel, daer se in 't viercant gebrocht sijn ende gequetst waren, » et Hans Vredeman de Vriese reçut également 60 livres « ter causen van arbeyts loon, voor dat hij heeft gemaeckt de prospective in de Staetcamer aen de tafel van Sint Jan. » (*Comptes des restaurations de l'Hôtel-de-Ville d'Anvers, incendié*, 1597-83).

En 1589, le chef-d'œuvre de Metsys, entouré d'un nouveau cadre de l'imagier Otmaar van Ommen, fut replacé à l'église N.-D. sur l'autel communal. Carl van Mander nous décrit l'état déplorable des panneaux peu après leur dernier transfert :

« In de een deur van binnen is S. Jan in d'Oly, oock seer uytnemende, waer in ooc fraey Peerden in comen : en altijts wort er van jonghers, en ander aenschouwers onderlinghe ghetistenist oft eenen woordt-strijdt ghehouden, hoe veel Peerdshoofden datter zijn, d'een telt er ses, d'ander seven, oft acht, dit comt door dat het te som plaetsen verstorven oft bedorven is, datmen die dinghen qualijk can onderscheyden, en dat sy eenighen Helm voor een Peerdts-hooft aensien. » (*Het Leven der Doorluchtige Nederlandtsche en Hoogduytsche Schilders*, Alckmaer. 1604, fol. 216).

En 1652, le 6 juillet, Alexandre van Fornenbergh signale l'état lamentable des panneaux dans une lettre adressée au Magistrat d'Anvers.

Il écrit : « hoe dat hij ende verscheyden liefhebbers der schilder-conste, wel geexamineert ende bemerckt hebbende de wtnemende fraeyicheyt van het consticht ende vermaert stuck van Meester Quinten Metsys, in de Besnijdenis-choor tot Onser Lieve Vrouwen alhier; beneffens dyen oock ondervonden hebben het sevle stuck seer vervuylt te wesen, ende dat met harde ende schaedelijcke vuylicheyt, de welcke nyiet alleen de meeste fraeyicheyt ende conste desselffs stuck en bedeckt, ende voor de oogen der curieuse aansienders verborgen hout, maer oock in vele excellente partyen der verwen seer schaedelijk ende inetendeis, verduysterende nyet alleen den glans van een soo loffelijcke schilderije, maer oock de selve totalijck verdervende ende vuytteirende, beginnende oock op eenige plaetsen te schelferen ende aff te vallen. » Daar hij « in de conste ende wetenschap van het suyveren ende schoonmaecken der schilderijen seer ervaeren » was, « gelijck dat hij dat met attestatien van sijne loffelijcke werken door geestelycke ende weireltlycke constbeminners can getuygen, » zoo vroeg hij de gunst hem de tafereelen van Matsijs « te willen laeten schoonmaecken, ende van de verderffelijcke vuylicheyt te laeten suyveren, nu tegens de naestcomende kersmisse van Onze Lieve Vrouwe Halff-Oost, tot behoudenisse ende eere der conste, ciraet der kercke ende ten dienste der heeren van het Magistraet. » (*Requestboeck der stad Antwerpen, 1652*, fol. 487 vº.)

Le célèbre *Ensevelissement* dut être fort remanié puisque, huit ans après, Alexandre van Fornenbergh décrit explicitement la peinture sans plus parler de son mauvais état.

Lorsque les républicains français saccagèrent nos églises en 1798 le triptyque et son autel de marbre, ainsi que les portes en cuivre, furent mis en vente au prix de 600 francs! Willem Herreyns, professeur à l'*École centrale*, vint heureusement réclamer le chef-d'œuvre comme de tableau d'étude pour ses élèves. Il le fit transporter en lieu sûr, et l'exposa pour toujours dans notre musée.

Une commission instituée par le Ministère pour l'inspection des peintures de nos musées et de nos églises, commençait son rapport, du 18 juillet 1837, en déclarant que l'*Ensevelissement* de Massijs était attaqué par l'humidité, et que la couleur, détachée en plusieurs endroits, menaçait de tomber. Elle proposait aussi d'enlever les parts de panneaux ajoutées au tableau du milieu et aux volets, afin de lui



Portrait d'un chanoine
Galerie Liechtenstein, Vienne.

rendre sa forme originale. Cette proposition fondée ne fut pourtant pas prise en considération. Ce n'est qu'en 1868 que l'on devait complètement remanier l'œuvre de Metsys. A cette époque on nomma une commission composée des artistes : Henri Leys, Nicaise de Keyser, Jozef Dijckmans, Ferdinand de Braekeleer, Jozef Bellemans et Steven Le Roy. Elle constata que la couleur se détachait à la tête de St Jean et près de celle de Ste Véronique, où les couleurs s'étaient fendillées. La partie supérieure de ce panneau était craquelée et salie ; le rocher, à droite, mal retouché, et, en bas, les quatre panneaux disjoints.

Suivent d'autres constatations relatives aux dégats des volets et de leurs revers.

Après que l'avis unanime de la commission eut été ratifié par le Conseil Communal, tous les panneaux furent restaurés et débarrassés des ajoutes et des armoiries.

LE MÉTIER DE METSYS

> « *Il y a aussi ceux au maintien sombre, et sages de la sagesse des livres, qui fréquentent les musées, et se terrent dans les cryptes : colligeant — composant — compilant — classifiant — contredisant.* »
>
> *Ten O'Clock.* WHISTLER.

L'art de la peinture gothique, malgré le nombre fameux d'études à lui consacrées, semble un sujet vierge. De vastes travaux d'érudition s'ébauchent, se forment et s'achèvent sans que leurs auteurs révèlent rien de suggestif quant au métier du peintre. En lui, pourtant, sont cachées les plus importantes clefs de mystères. Mais, hélas! un tableau ou une église est peu, à ceux *au maintien sombre, qui fréquentent les musées*, etc.?

Malgré l'exiguïté et le but de notre esquisse générale, j'y ai introduit quelques observations nées des œuvres de manière immédiate. Dans ce genre, mille solutions s'offrent, à peine dissimulées aux tableaux des primitifs. L'œuvre de Metsys fournirait, seule, la matière d'un volume considérable. Nous avons dû nous restreindre aux quelques faits les plus saillants.

Metsys mitige certaines apparences qui le contrarient ou ne concordent point avec ses intentions. Nous avons

constaté la tendance du maître à éclaircir les ombres ; elle se développa progressivement et nous la trouvons déjà mûrie dans l'*Ensevelissement*, toutefois les modelés s'y emboîtent encore assez rudement. La douceur des courbes, les délicates transitions ne seront vraiment idéales que dans ses dernières madones.

Quant au dessin, certes non inférieur à celui de van der Weyden, de van der Goes, il est indubitablement supérieur à celui de Bouts. Mais un étoffage plus compliqué à l'intérieur des contours, un peu plus de mouvement et de pittoresque dans le détail du vêtement et de sa décoration ont remis le dessin à la place qu'il occupe normalement dans toutes les peintures. Sa souplesse plus grande, sa forme, où sont supprimés des angles, le fondent et le lient si bien qu'il finit par jouer son simple rôle de frontière. Les prédécesseurs de Metsys avaient gravé un contour raide et d'abord sans relations préméditées avec la couleur qui devait s'y ajouter ; ceci donne aux œuvres de ces maîtres un aspect figé où le dessin, (la limite des surfaces coloriées, d'ombres et de lumière) est devenu une obsession. Metsys, dès le début du travail, s'occupait sans doute des masses, de leur exposition à la lumière et de la disposition de leur volume ; quelques hachures devaient renforcer la valeur du trait circonscrivant. Quoique, aujourd'hui, l'on ne connaisse pas de dessins de Quinten, on peut, d'après le travail général, supposer que ceux-ci se rapprochaient bien plus des pages d'un Vinci, que de celles des van Eyck où tous les traits du contour ont la même puissance et où les ombres sont

posées après coup. Cette différence dans la construction linéaire et, partant, formelle des masques, cette manière très dissemblable de concevoir le relief, a été le motif de nombreuses erreurs dans la classification des œuvres anciennes. Elle empêche, en outre, de reconnaître certains types individuels que l'on croise dans les musées sans se douter que déjà on les vit ailleurs. A propos de Metsys, même on peut proposer une comparaison de ce genre.

Il s'agit de comparer deux portraits, l'un est une œuvre de Dürer, l'autre est de Metsys. La figure de Dürer est placée en face de la lumière, les yeux et les sourcils se contractent sous l'éclat de ses rayons trop vifs. Voilà une première cause qui trouble le juge. Mais l'écart provient surtout des personnalités différentes des peintres. Dürer a nerveusement dessiné son portrait dit *Imhof*, du Prado, il en a noté les moindres accents avec plus de joie de dessiner sévèrement et de découvrir le caractère physique de la figure qu'avec le désir d'en révéler la psychologie intime. Cette disposition, cette acuité du dessin, et la contraction des traits du personnage, en ont changé le caractère extérieur. Distendez les sourcils, atténuez l'amertume des lèvres et du pli partant de la narine, enlevez au globe de l'œil et sur les paupières autour des glandes lacrymales, l'opposition des blancs qui contraste vivement avec les ombres noires, vous retrouverez le type batave qui s'affirme dans le portrait de l'*Homme aux lunettes* par Metsys, au musée de Francfort. M. Hymans a fait remarquer à propos de ce der-



« DER MANN MIT DER BRILLE » (vers 1525 ?)
Staedelschen Kunstinstituts, Francfort

nier, que « la physionomie même du vieillard, cet œil gris et froid, la coupe du visage, et jusqu'à la forme du vêtement, évoquent plus directement l'idée d'un bourgeois d'Anvers que d'un citoyen de Nuremberg ». On peut à peu près avancer la même opinion au sujet du portrait de Francfort. (Les costumes sont les mêmes). Si l'on n'est pas frappé par cette ressemblance, on remarquera néanmoins la différence d'emploi des contours, et ce rapprochement, mieux que d'autres, profitera à l'étude du dessin de Metsys.

Quant à sa couleur, comme à tous les maîtres de l'époque, elle ne lui sert qu'à exprimer ce qu'il perçoit ; elle est vive, parfois éclatante, sans préoccupations d'expression, sans recherche de symboles, théorie dont on trouve pourtant des exemples. La manutention même des couleurs est puérilement honnête, Metsys, à ce point de vue, n'a pas élargi le domaine de la technique, il est plus libre, seulement. Le maître n'affecte point de différence entre un brocard, une barbe, une chevelure, une carnation, pas de modes d'empâtements différents. Il reste dans le genre glabre des peintures primitives. La couleur sèche ou humide, une façon de repasser légèrement sur un pan de couleur rugueuse, avec la brosse presque veuve de pigment, lisser une surface au milieu d'un léger burinage enchevêtré, etc., ces habiles procédés sont inconnus alors. Il atténue parfois la dureté d'un contour par l'application d'un glacis en *frotti* que nous retrouvons dans ses panneaux; ses prédécesseurs ne se seraient permis telle licence. Je cite comme

exemple le contour des chairs du Christ d'Anvers se détachant sur un fond d'étoffe bleue : elles sont bordées d'un nuage de bistre. Au panneau de Salomé, il faut remarquer le voile de gaze blanche, glacé après coup, dans le but de briser les lignes dures et heurtées qui se montraient entre le corps de Salomé et la table du festin. Dans d'autres circonstances, il peint les ornements brodés à sec, c'est-à-dire, après l'achèvement du modèle et la disposition des tons. Mais ce cas est rare, on aperçoit à peine des traces d'empâtements, encore que ceux-ci sont occasionnés, souvent, par la nature de certain vert ou de quelque noir. D'autre part, les *lumières* de relief épaississent très peu la couche de couleur. Le procédé est, en somme, d'une probité puérile, on n'y trouve pas les magistrales façons d'un Rubens, jetant avec habileté quelques grains de vermillon sur l'endroit avivé d'une carnation, puis, passe un ton clair à cette surface en écrasant le vermillon qui, sans être apparent, crépite sous la couleur. Comme ses prédécesseurs, Metsys, au contraire, dispose patiemment les tons mixturés sur la palette, rehausse avec des tons plus clairs où il n'a garde d'introduire du feu. (Les dessous sont probablement composés en gris).

Nous avons vu comment le maître mitige les crudités de ligne ; il se permet aussi de diviser des surfaces trop étendues, et qui provoqueraient certains déséquilibres dans la division coloriée du tableau. C'est ainsi que sur la belle cotte de Salomé, il attache une écharpe verte qui tombe de la ceinture divisant la jupe en deux

parts. Le mouvement, par ce fait, devint moins ambigu; on voit nettement la taille; la grande tache rose est moins éblouissante. (L'écharpe est posée après coup, on distingue les dessins du brocard sous celle-ci). L'*Ensevelissement* offre un autre exemple du même procédé. Le peintre a prudemment interposé une écharpe entre la masse de la robe bleue de Madeleine et son manteau de la même couleur. Cette écharpe n'est qu'ébauchée et nous fournit de précieux renseignements sur la technique de Quinten. Si nous ignorons comment il effectuait son dessin et comment il disposait ses couleurs de fond, nous apprenons ici sa façon d'entamer un fragment au pinceau. On constate qu'il plaçait vivement deux valeurs, ombre et lumière, sans transition ; puis, il creusait à l'aide du ton sombre et indiquait le passage de l'ombre à la lumière par des hachures plus ou moins espacées, d'après l'angle de l'éclairage. Metsys trace aussi une ombre sur de la couleur humide en y passant obliquement le pinceau bien imbibé et en appuyant la panse de celui-ci dans la surface claire encore fraîche. Il obtient ainsi, d'un trait de brosse, un modelé très réel. Les reflets sont indiqués d'après leur couleur définitive. Achevées, les peintures nous prouvent que, en *terminant* l'ébauche, le maître ne ramollissait pas son travail; les plis y restent beaux, mais semblent ceux d'étoffes toutes également minces et souples, de même nature. On n'a pas assez insisté sur la beauté des draperies du maître; comparez les avec celles de van der Weyden, conventionnelles, Goes, dures, Bouts, sans

réalité, Gossart, mièvres, Roymerswael, brutales, Floris et Rubens, des fantaisies impossibles. C'est derechef la belle robe mauve et saumon, aux ombres lilacées, de la fille d'Hérodiade, qu'il faut prôner comme exemple.

La dernière remarque concernant l'esthétique de Metsys concerne son époque en général. Ses contemporains tracent les lignes du corps de manière souple, parfois délicate, mais le mouvement de la figure est unique, formé d'une seule courbe, c'est-à-dire que le geste entier se tord autour d'un seul axe. Un personnage peut plier les reins et pencher la tête, plier les genoux, les coudes, mais ces mouvements s'accomplissent entre deux parallèles ; ils se font tous en avant ou tous à droite, ou tous à gauche, jamais vers plus d'une de ces directions à la fois. Dans l'image de Salomé, où il s'est très peu éloigné de cette règle inconsciente, Metsys n'a pas réussi à caractériser le mouvement. Quelques années plus tard, sous l'exemple mal interprété des Italiens, les *Romanisants* s'évertuent à contorsionner leurs figures ; voyez Floris, van Orley et d'autres. Les lignes cassées à plusieurs reprises que l'on trouve aux œuvres de ces artistes sont absentes chez Metsys : l'*Evangéliste dans l'huile bouillante* est une exception. Enfin, les draperies n'offrent point de plis brisés comme chez les élèves des van Eyck ; les mains, un peu gourdes dans la *Légende* et l'*Ensevelissement*, sont très fines plus tard.



Le Banquier et sa Femme (1514)
Musée du Louvre, Paris.

LES FIGURES DE SAINTES
ET LE CHRISTOPHORE D'ANVERS

La plus ancienne Madone de Metsys est incontestablement la *Vierge trônante* de Bruxelles. Elle porte le nº 540, sous la rubrique des anonymes de l'Ecole Néerlandaise du XVᵉ siècle, et fut successivement donnée à Hubert van Eyck et à Pierre Cristus. Mais, depuis de longues années déjà, on considère ce panneau comme une œuvre authentique de Metsys. Waagen, Ludwig Scheibler, Justi, Hulin et Cohen ont déposé en faveur de cette attribution. Pourtant, elle ne repose que sur la critique de l'œuvre elle-même, ce qui prouve, une fois de plus, la possibilité de ce genre de conclusion.

Un vaste manteau rouge lie-de-vin couvre la Vierge. Deux petites mains — des mains caractérisant Quinten — sortent de cette draperie bordée de perles, et soutiennent un livre qui fixe l'attention de Jésus et de la Mère penchant la tête. Tous deux ont la même douceur, la même finesse dans le bas de la figure, le même grand front bombé. Malgré l'époque avancée de l'exécution du tableau, la cathèdre de pierre est franchement gothique, et d'ornementation sobre. Les bras du trône se terminent à une hampe couronnée d'une demi-pomme de pin ; de chaque côté du dossier se voient deux socles sans statues et deux dais à pinacles. Au fond, les

fenêtres ouvertes permettent de voir, d'une part un monument que l'on a comparé à la chapelle du Saint-Sang, à Bruges, d'autre part la couronne d'un arbre.

L'harmonie des couleurs est paisible, elle se joue entre le rouge du manteau, les tons brunâtres du fond ainsi que ceux de la chaise, et les beaux cheveux bronzés qui tombent sur l'épaule de la Vierge. Nous avons comparé le masque de la Vierge avec celui de la Mère dans la *Légende* du même musée; le costume aussi est absolument pareil.

Mais, on n'y retrouve ni l'influence de Bouts ni aucune autre, si ce n'est celle de l'école de van Eyck. On parle, en effet, de cette peinture pour prouver le passage du maître à Bruges. Malheureusement, aucune pièce n'est encore venue éclaircir ce mystère. M. Cohen espère que « l'infatigable Hulin » nous apportera une solution. Celui-ci nous a déjà dit que « le tableau a été peint *à* ou *pour* Louvain, comme le prouve l'écusson de gueules à la fasce d'argent. Il est à remarquer que dès la fin du XVe siècle, c'est une habitude des peintres louvanistes de marquer ainsi leurs tableaux. (Voir, par exemple, *Albert Bouts,* le maître de l'Assomption). Je n'ai pu encore identifier l'écu à la tour. Celui-ci nous permettra peut-être un jour de décider laquelle des deux hypothèses est la bonne, et par conséquent si ce tableau peut être postérieur à l'établissement de Quinten Metsys à Anvers (1491). »

Une autre Madone du Musée de Bruxelles (1) fut dès

(1) N° 643. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

longtemps rapprochée de l'œuvre de Metsys. Divers critiques y voient un panneau de jeunesse, peint sous l'influence des van Eyck. Elle est figurée en buste, et rappelle effectivement la grande *Madone trônante* du Musée cité plus haut. La couleur offre la même chaleur, les types sont semblables. Mais le métier, dessin et peinture, est bien inférieur; il y a une longue période de pratique entre les deux œuvres; on ne connaît aucun travail qui pourrait avoir été peint entre l'exécution des deux tableaux. (1) Sommes-nous en présence d'une copie partielle, faite par un peintre inhabile, et beaucoup plus moderne que l'on ne le soupçonne?

---

(1) « Au musée germanique de Nuremberg se trouve un tableau du même genre. Les petits anges aux beaux habits tiennent un linge blanc, à gauche on voit une froide architecture, à droite un calme paysage avec fleuve. Les cassures de la robe sont dures et disgracieuses. Les cheveux détaillés mesquinement. Comme coloris c'est l'œuvre la moins bonne de ce groupe. Scheibler n'en parle pas intentionnellement. Pour ma part, je pense que c'est le travail d'un imitateur. Gustave Glück, par contre, compare la Madone à celle des volets de Metsys à Valladolid. » Cohen. — D'autre part, le même auteur dit avoir trouvé des rapports entre le *St Luc* de Metsys, gravé par Wiericx, et le n° 643 du cat. Wouters.

Le Musée de Bruxelles possède, en outre, une *Mater Dolorosa* (n° 300) que le cat. attribue à Metsys. C'est l'œuvre d'un décorateur qui ignore la figure humaine; les médaillons semblent d'une autre main. Tableau dénaturé par des repeints.

Il faut encore citer comme douteuse *La Vierge et l'Enfant, sur un trône, dans un paysage,* appartenant au baron G. Snoy (Bruges n° 350). — Le numéro 549 de Bruxelles est une belle œuvre de l'école de Metsys.

On peut situer le *Saint Christophe* du Musée d'Anvers dans la même période; la technique est à peine plus assurée que dans la *Madone* de Bruxelles : examiner surtout le dessin de la tête de l'enfant et le comparer avec le Jésus de l'œuvre nommée. Aucune tendance à éclaircir les ombres ne se remarque, et si le ton du panneau paraît incliner vers les colorations intenses des *Calvaires*, il faut attribuer cet aspect aux fortes couches de vernis qui s'étalent sur le panneau et l'abîment considérablement. Le *Christophore* se présente sous l'aspect traditionnel. Pol de Mont, qui donne définitivement l'œuvre à Metsys, la dit d'une touche parfaite. Voici, du reste, les notes que réunit, dans son catalogue, le conservateur du Musée royal d'Anvers :

« Le saint, vêtu d'une tunique bleue et d'une draperie rouge, a les jambes nues jusqu'au-dessus des genoux. Traversant un gué, il porte sur l'épaule droite l'Enfant Jésus, vêtu de pourpre, et s'appuie, des deux mains, sur un long et fort bâton. L'enfant bénit de la main droite et tient le turban de Christophe, de la gauche. A la droite du saint, et à demi caché par une anfractuosité de rocher, apparaît un ermite, qui tient une lanterne allumée. Au delà du rocher s'étend une vue de ville, tel un coin du vieil Anvers. A droite, un fleuve, doré par les rayons du soleil couchant.

» Comparez Jésus aux enfants du panneau central de la *Légende de Ste Anne* à Bruxelles, et *Christophe* à l'homme tenant la couronne dans notre n° 244 (l'*Ensevelissement)* et à Joachim du même tableau de Bruxelles.



L'AMOUR INÉGAL
Collection Pourtalès, Paris.

L'ancienne attribution à Bouts était contestée déjà par Crowe et Cavale; Hymans, *K. v. M.*, I. 97, considère l'œuvre comme : « *création irrécusable.* » W. Bürger qui donnait également le tableau au maître des n°s 533 et 535 de Berlin, donc Dirk Bouts lui-même, en dit : « *superbe peinture, d'une couleur vigoureuse et d'un grand dessin.* » L'œuvre est considérée depuis longtemps déjà, par des savants allemands, comme datant de la première époque de Quinten, quoiqu'étant d'une touche parfaite. »

Metsys peignit sans doute plusieurs Vierges à mi-corps. Les collections particulières et les musées possèdent un grand nombre de peintures qui sont manifestement des copies ou des imitations d'œuvres originales. Il y a certainement quelque trace d'influence brugeoise dans l'une d'elles, la Madone de Munich. (1) Celle-ci est une répétition de l'œuvre que sir J. Wernher Bord exposa à Londres en 1906. (2) Dans les deux peintures la Vierge a la même pose, le même costume ; l'enfant a une attitude identique. Au fond, à gauche, se découvre un lit; à droite, un feu de bûches sous une marmite brûle dans l'âtre; une fenêtre à vitrage blanc s'ouvre au dessus de la tête de la Vierge. La technique de ces

(1) N° 132 du catalogue.

(2) N° 42. — A la même exposition figurait (n° 41) une Vierge, prêtée par Don Pablo Bosch, que le catalogue attribue à tort à Metsys. La Madone aux cheveux d'or, entourée d'un large manteau rouge, sur un vêtement noir. Par la fenêtre de droite, on voit l'épisode du repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Egypte. Même genre d'authenticité que les œuvres d'où part cette note.

peintures est sèche et dure, d'ailleurs, n'étant certainement pas de la main de Metsys, elles ne peuvent nous servir que de guide approximatif.

Guère supérieure à ces dernières, s'avère une autre Madone qui, en 1898, figurait dans la collection Sedelmeyer sous le nom du maître ; elle passa depuis dans celle de Huybrechts, à Anvers, avec la même attribution, elle appartient aujourd'hui à M. Herriman. A notre avis, c'est une mauvaise imitation de Metsys. Ce n'est évidemment pas une œuvre de jeunesse, le thème de la peinture le dit clairement. Considérez les modelés, les ongles, le dessin des paupières ; l'enfant surtout enlève toute possibilité de comparaison sérieuse. « Seule la composition, dit M. G. Hulin, rappelle le maître. Le dessin, la couleur, le paysage, montrent des caractères tout à fait différents, et décèlent une autre formation. »

Si les auteurs des répétitions signalées furent fidèles, les originaux ne dataient donc pas de la dernière période de Quinten. La *Madeleine* du Musée d'Anvers relierait alors ces œuvres à celles qui brillent si étonnamment à la fin de sa carrière. Ce panneau est d'ailleurs considéré comme une merveille; pourtant le maître évoluera encore. Aucune comparaison ne fera mieux juger du degré de perfection où le peintre est arrivé, qu'un rapprochement entre les figures de jeunes femmes de la *Légende* ou, mieux encore, la *Vierge en prière* d'Anvers, et le trois quarts de la *Madeleine*. Plus d'hésitations dans les modelés, l'œil de la *Repentie* est indiqué par deux

franches masses, et ce n'est plus le vague épars de la *Vierge en prière* qui se voit au même musée. On trouve encore le reflet sous le maxillaire et le menton, mais le plan garde sa valeur, ce qui n'était pas le cas dans de plus anciennes œuvres. Les globes sont bien placés dans les orbites, la bouche est remontée, le nez, quoique sans contraste de lumière, se détache de la figure. Il est bien dessiné, si l'on admet sa longueur.

L'arcade du fond, la pose de la figure et sa coiffure, étrangère à Anvers, reportent nos souvenirs vers l'Italie. Nous trouvons ici, non pas la plus forte, mais la première preuve indéniable de l'influence lombarde. On y sent ce désir d'être charmeur et d'émouvoir par la paix des attitudes. Le travail délicat concorde avec les qualités esthétiques du panneau.

Presque droite dans sa cotte bordée de fourrures découvrant la gorge, Madeleine a le cou fin, la tête d'un oval délicieux, encadrée de deux mêches de cheveux sortant d'une résille de gaze qui emprisonnent les autres tordus sur la tête. L'expression est doucement mélancolique, et le vase entr'ouvert et les paupières entr'ouvertes synthétisent le personnage qui embauma la légende de son amour.

Outre l'exemplaire de format plus développé, appartenant à Mme Rothschild, à Paris, on connaît beaucoup de répétitions et de variantes de cette figuration. Woermann parle d'une Madeleine du palais Manzi à Lucques. Le Musée de Berlin en possède une très remarquable. Elle est représentée jusqu'à la hauteur des genoux, porte

le même costume que la *Madeleine* d'Anvers; sa coiffure brodée lui donne un air étrange; des rochers et, au loin, la mer forment le ciel du tableau.

Nous voici arrivés au point culminant de l'œuvre de Metsys. Il ne dépassera pas la perfection vérifiée en ses Madones d'Amsterdam et de Berlin (1). L'idéal de la Renaissance italienne a fécondé ces œuvres de toute sa grâce. Mais on constate avec surprise combien cette influence est bonne au maître, tandis qu'elle ne fit que gâcher beaucoup d'autres talents. Ceux-ci réverbérèrent ses données en violence, en attitudes douceâtres ou efféminées. Metsys semble avoir regardé de loin et de haut, semble avoir percé tout à coup l'esprit de l'art transalpin.

Quand on a suivi, autant que la chose est possible, l'évolution du maître, et que l'on est parvenu à s'immiscer quelque peu dans la création de ses œuvres, il est facile de découvrir — et nous l'avons plusieurs fois fait remarquer — que Metsys était, au fond de son cœur, bien près d'ajouter lui-même l'élément supra-sensible, l'amour, à son art. Ce qu'il vit des Italiens lui fut, sans doute, une sorte de confirmation. Car, dès le début de sa carrière, nous trouvons des gestes révélant, même lorsqu'ils sont empruntés à d'autres, des caractères d'émotion

(1) Cette œuvre fut achetée pour le Musée de Berlin en 1823, a été gravée par J. M. Holzappel, pour le *Berliner Galerie-Werk*. On en trouve des traces dans un inventaire de 1682; l'œuvre appartint à la princesse de Nassau après cette date; enfin, Hymans l'a traitée avec beaucoup de tact dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1888.



« THE MISERS »
Royal Gallery, Windsor Castle.

très apparentés avec ceux qui distinguent le Sanzio. Ses dernières madones évoquent d'ailleurs celles de ce maître. Mais, oserions-nous avancer que Metsys poursuit plus le détail des modelés, pris, en outre, dans un dessin moins facile ? Ce que je n'hésite pas à dire, c'est que j'aime mieux les vierges de Quinten que celles du Sanzio. Il est vrai que l'on ne peut mettre l'instinct de sa race hors de cause et que cet instinct est vivement représenté ici par l'élément gothique dominant encore le peintre. Cet élément gothique, si éminemment caractéristique de notre âme, maintint le maître dans le suave de l'image et le garda contre tout envahissement païen. Enfin, les Vierges de Metsys, un peu inférieures de dessin, sont de divines saintes, celles du Sanzio, parées de tous les prodiges de l'art, sont de divines demoiselles

La *Vierge et l'Enfant*, au Musée d'Amsterdam, fut décrite, en 1658, par Fornenbergh. Elle était alors chez l'amateur de tableaux Stevens d'Anvers, où Fickaert l'admira. Ce mécène conservait l'œuvre dans un cadre précieux portant, inscrit, le verset de Salomon : *Osculetur me osculo oris mi.* Plus tard, le panneau vint dans la collection de La Haye et enfin au Musée d'Amsterdam.

Les deux œuvres, celles de Berlin et du Rijksmuseum, ressortent d'un même sentiment d'amour. Ce n'est donc pas seulement la somme de ce que réalisa Metsys, au point de vue de la technique, mais encore l'expression la plus forte de son cœur. Ces panneaux, où deux êtres délicieusement beaux s'embrassent sur la bouche, con-

stituent un thème absolument nouveau. Déjà, dans certaines *Piéta* nous rencontrons une effusion douloureuse. Le baiser de l'*Ensevelissement* de van der Weyden était du drame impersonnel quoique réaliste. Gérard David peignit un sujet de ce genre, mais les bouches ne s'accollent pas. Le baiser de la Madone de Berlin est encore celui de la Mère des « primitifs » qui plane entre le ciel et la terre. Aucun, parmi eux, n'alla si loin tout en restant *séraphique.*

La *Vierge en Prière* du Musée d'Anvers est la première œuvre à étudier quant au métier, la *Madeleine* du même Musée et la *Légende* montrent un second stade de développement, les deux dernières œuvres commentées, les Vierges de Berlin et d'Amsterdam, nous permettent d'étudier le développement complet du maître. Les modelés y sont raffinés. On est loin de la gauche distribution des ombres du *Salvator Mundi* et de la *Vierge* d'Anvers; on n'est plus à l'époque de ce dessin puéril ; on ne rencontre plus l'inhabile simplification que Quinten essaya plus tard. Les formes résumées et encore dures dans la *Madeleine,* sont ici hardiment détaillées. Metsys ne craint plus les petites fluctuations de formes s'embrouillant naguère sous son pinceau. C'est une des forces de la maîtrise que de tout reproduire sans pervertir l'ensemble. Il s'agit parfois de montrer une convexité ou un creux dans une grande masse, qui offre un de ces deux aspects, sans dénaturer cette sorte de *forme-mère.* Et, cette qualité est fort considérable dans les deux *Vierges* de la fin de la carrière du maître. Il faut examiner

comment la paupière se déplie subtilement sous l'arcade sourcilière ombrée superbement, avec une science acquise certes par l'exécution de multiples et belles peintures, aujourd'hui perdues. Plusieurs courbes se voient au nez, à la narine infiniment noble. Le dessin n'a plus allongé son arête, il a finement délinéé son aile très douce ; la bouche, qui n'est plus une ligne simplement ombrée, fait corps avec les modelés du masque, elle est encore remontée plus qu'à la *Madeleine*. Le menton qui, au début, était une proéminence peu caractéristique, qui fut ensuite collé au masque, est ici précieusement relié à la bouche et à la courbe de la joue. Les mains sont affectueusement étudiées. Arrondis et légèrement pointus, les doigts portent des ongles taillés en amande qu'il faut comparer avec les ongles droits des mains de femmes dans les œuvres antérieures.

Quant aux enfants, ce ne sont plus les avatars vieillots du quinzième siècle, rencontrés jusqu'ici dans l'œuvre de Metsys. Quelque image italienne a certainement révélé au maître la souplesse de la chair enfantine, la grâce des jeunes têtes aux cheveux frisés. Le *Bambino* du panneau d'Amsterdam est moins joli que l'autre, mais le geste des deux bras qui entourent le beau cou de la mère, les petits pieds posés l'un sur l'autre, et la manière dont la main de la Vierge enfonce un peu les doigts dans cette molle chair d'enfant, en font un fragment magnifique. Jésus est assis sur un coussin rouge posé sur la tablette d'un socle de marbre ; au fond, s'élève une niche sculptée, tapissée

de brocard; à côté, dans le lointain, est peint un site paisible.

Deux colonnettes de marbre rouge ornent la cathèdre de la Vierge de Berlin. Sur les bras du siège s'avancent la vague d'une longue feuille frisée; deux autres colonnettes soutiennent les moulures des bras. Posé au milieu du tableau, le trône est encadré par deux pans de paysage visiblement traités en décors. Ils portent chacun un arbre à haut tronc, quelques fabriques et des montagnes. Une petite palissade de bois, à gauche, semble clôturer un jardin ; un monument en forme de pinacle à fenestrage gothique, de l'invention de Metsys, orne le champ de droite.

La *Vierge* couverte d'un vaste manteau rouge brodé aux lisières, la tête inclinée, enveloppée du voile transparent, entoure l'Enfant de ses mains, dont l'une serre contre sa bouche la divine petite tête. Jésus, délicieusement modelé, pose une main sur la nuque de la Vierge, et passe les doigts de l'autre dans l'échancrure de la tunique maternelle. Je ne connais pas de scène plus idéaliste dans l'école flamande. Jusqu'aux fruits et au pain posés sur un banc se transfigurent.

On trouve aussi des fruits sur la Madone d'Amsterdam (1) et sur une *Vierge et l'Enfant Jésus*, du Legs

(1) Une des nombreuses répétitions de cette œuvre parut à l'exposition de Londres, en 1906. (Prêtée par the Earl of Northbrook). D'autres sont conservées notamment au Musée de Berlin et dans une collection de Devonshire.





Josse van Clève ? : St Jean et Ste Agnès
Collection von Carstanjen, Berlin.

Rattier, au Louvre. Ceux-ci, trop volumineux et indiscrets dans cette dernière, suffiraient presque seuls à prouver que nous ne sommes qu'en présence d'une imitation ou d'une interprétation d'œuvre de Metsys. Toutefois, l'original daterait sans aucun doute de la même série d'années que les deux œuvres dont il vient d'être question. Le dessin, le modelé des chairs, les draperies disent hautement leur qualité de copie d'après Metsys.

Dans la collection de M. Albert Figdor, à Vienne, et au Musée de Berlin, on rencontre deux pièces qui doivent nous arrêter. A Berlin, c'est une tête grandeur nature, une femme éplorée, sans doute Ste Madeleine. Comme le suppose avec raison le catalogue du musée, nous sommes ici en présence d'un fragment de grande composition détruite ou perdue. (1) Il s'agit en tous cas d'une œuvre de la maturité du maître : elle dépasse en perfection les meilleures têtes de l'*Ensevelissement*. Ce délicieux travail (2) est porté par un panneau de chêne, tandis que les *Deux têtes de femmes*, appartenant au Dr Figdor, sont exécutées

(1) On sait que les iconoclastes massacrèrent à l'église N.-D. d'Anvers un tableau de Metsys que la chronique de Bertrijn appelle : *Heiligh Cruys tafereel* (pp. 133 et 145).

(2) Acquis en 1896. Précédemment dans la collection Warnecq, à Paris, L'inventaire Diego Duarte nomme une « Madeleine repentie » (30 florins). D'ailleurs on rencontre d'autres figures isolées de Madeleine éplorée. Waagen vit l'œuvre chez le Révérend Heath, vicaire de Enhield, et l'attribua en termes élogieux à l'époque la plus mûre du maître. (Supplément to the « Treasures of art in Great Britain, 1857 ») (Cohen, *Studien zu Q. Metsys.*)

à la détrempe sur matière souple, ce qui indique leur qualité d'études préliminaires. D'après Hymans et Frimmel, elles servirent de préparation à quelque vaste œuvre comme celles de Bruxelles et d'Anvers.

LES PORTRAITS

Le seul portrait de Metsys par lui-même que l'on possédait, a été égaré, ou peut-être détruit, à la fin du dix-huitième siècle. Le maître l'avait offert à la Gilde de St-Luc d'Anvers ; il servit sans doute de modèle au médaillon de pierre que nous possédons encore, et qui ressemble, comme nous l'avons dit à la page 64, à une des têtes de « *L'Offrande refusée* » que nous considérons comme le portrait de Quinten. Il est prouvé, aujourd'hui, que les images des Offices où l'on se plaisait à voir les effigies de Metsys et de sa femme, sont les portraits de van Clève et de sa compagne. (1)

(1) Voir notamment *Cat. Critique de l'Exposition de Bruges* (1902) nº 259, par G. Hulin ; — *Les Deux Josse van Clève*, Art flamand et hollandais, T. VII, p. 59. On attribue plusieurs portraits à Metsys, entre autres : un *Maximilien d'Autriche*, au Musée d'Amsterdam, le *Portrait d'un Cardinal*, à Naples, (généralement attribué à Holbein), un *Portrait d'orfèvre*, au Belvédère, à Vienne (Hymans : Cat. v. M. p. 166); le *Jeune Homme coiffé d'un chapeau* (Cat. du M. de Berlin). — A propos du bizarre portrait de Mayence, Hymans écrit : « Il importe de mentionner un portrait de la Galerie de Mayence, donné pour celui de Q. Metsys. Le personnage se détache sur un fond rouge et tient une tenaille répétée dans ses armoiries, qui sont de gueules à un pal d'argent chargé de trois tenailles. C'est une œuvre curieuse, mais qui n'offre pas assez d'analogie avec la facture du maître pour que l'on puisse accepter une détermination exclusivement fondée sur la présence des tenailles. » (Cat. v. M. p. 167). — Le nº 301 attribué à Metsys, dans le cat. du M. de Bruxelles, représente « un fonction-

Nous pouvons juger, heureusement, de la force de portraitiste du maître par les six effigies qui, il est probable, lui resteront toujours attribuées : Le *Chanoine* de la galerie Liechtenstein, le profil dit *Cosme de Médicis, Jehan Carondelet*, *Erasme, Egidius*, l'*Homme aux Lunettes*. Ces simples pièces, mieux que ses compositions, permettent de bien juger des acquisitions faites par l'école depuis la mort de Jean van Eyck. La *mise-en-page* est aérée, les figures sont placées haut dans le cadre. La plus ancienne effigie, celle qui semble influencée de l'art italien, offre même un site paysager se développant très haut ; on y voit déjà les tendances décoratives qui éclateront brillamment plus tard. Il est aisé de voir que ce portrait, le *Chanoine*, fut peint pendant la réalisation de l'*Ensevelissement* ou peu après. Quoique remarquable, il est loin de posséder les qualités des portraits de Munich et de Dresde. M. Cohen, toujours à la recherche d'analogies, fait observer qu'il est impossible de nier la ressemblance de la disposition avec le « *Francesco della Opere* » du Pérugin (aux Offices) et, plus encore, avec certains portraits d'Andrea Solario, dont le *Sénateur*

---

naire dans son cabinet de travail, assis devant une table couverte de différents accessoires. » Les abominables retouches dont ce portrait fut la victime rendront toute rectification sérieuse impossible. Les caractères originaux ont totalement disparu du panneau. — Dans d'anciens documents on rencontre souvent la mention de portraits peints par Metsys, malheureusement, il y est rarement dit quels personnages ils figurent. Van den Branden a trouvé dans le testament, fait le 14 mars 1695, par Marcelis Sporckmans : « de conderfeytsels van syne voorouders, geschildert van Quinten Metsys. »



Quinten Metsys ? : St Jérôme
Kgl. Galerie, Berlin.

vénitien pourrait servir de pendant au *Chanoine* de Quinten. (1)

Le fameux profil de vieillard appartenant à Mme André, de Paris, est daté de l'année 1513. Toutefois, le travail du pinceau est presque absolument semblable à celui du *Chanoine*. (2) C'est, du reste, une œuvre un peu insolite et qui a même provoqué des rapprochements parfaitement compréhensibles. M. Hymans parle de Cosme de Médicis, M. Hulin n'est pas certain qu'il soit de la main de Metsys et suppose qu'il peut avoir été fait d'après un médaillon italien. M. Cohen trouve le personnage trop laid pour représenter le Médicis. Friedländer nous semble le plus clairvoyant lorsqu'il dit que ce même personnage se rencontre dans d'autres productions de Metsys, notamment dans l'*Amour inégal* dont nous parlerons plus loin. En outre, M. Cohen signale aussi le masque que l'on aperçoit dans le *St Jean dans l'huile*, entre le héros du panneau et l'homme au turban jaune. Il y a

---

(1) Avant d'appartenir à la galerie Secrétan, le portrait, datable de 1512, était dans une collection anglaise ; il parut aux expositions de Bruges, en 1902, de Dusseldorf, en 1904. — Il fut antérieurement considéré comme le portrait de l'évêque Stephane Gardiner, par H. Holbein.

(2) Cette œuvre tant admirée vient des collections Wilson (1881) et Secrétan (1889), à Paris. Elle fut aussi dans une collection anglaise. C'est le plus beau portrait du maître. On crut longtemps que c'était l'évêque Gardiner, sans sérieuses raisons d'ailleurs. Le paysage du fond est exécuté par Metsys lui-même, rien de Patinier qui pourtant a achevé le paysage dans certains portraits de Metsys. (Friedländer).

même beaucoup d'analogie entre ce facies et celui de Nicodème; pourtant, le dessin est visiblement chargé. Le profil se développe sans considération pour le crâne d'un volume trop restreint, enfoncé dans une toque que l'on trouve, en effet, sur presque toutes les effigies de Cosme. Un front fuyant, où s'attache un nez en gourge, rend le personnage stupide d'expression ; une sorte de goitre s'épaissit sous le grossier menton d'où part la ligne de la lèvre inférieure, collée à l'autre affaissée sur les dents. Dans cette face presque monstrueuse, s'ouvre un œil dont le calme étonne, mais le sourcil levé détruit partiellement cette expression de paix ; une petite oreille sans laideur n'est pas moins surprenante dans cet ensemble trivial.

Le portrait de *Jehan Carondelet*, à Munich, fut probablement peint vers la même époque que celui d'Erasme, comme M. Cohen le suppose avec infiniment de raison. S'il est d'un meilleur dessin que le *Chanoine*, l'entourage et la *mise-en-page* n'y sont pas aussi agréables. Pourtant, le fond de tapisserie, des fleurs et des armoiries, est très gracieux et fait songer aux décors de la maison de Metsys, décrits par Fornenbergh. Un petit cadre cintré y est appendu, et représente St Jean-Baptiste. La tête, détachée en clair sur ce fond, a les traits finement détaillés, mais sans aucune dureté, le regard est bon, la bouche paisible, enfin l'expression est pleine de finesse indulgente. Les mains sont celles que Metsys donne généralement à tous ses modèles, les doigts sont courts et rentrés.

Peeter Gillis ou Petrus Ægidius, secrétaire des échevins de la ville, avait, vers cette époque, amené Erasme

dans l'atelier de Metsys. Le peintre put voir le degré d'amitié qui liait le savant au scribe dont la meilleure gloire est sans doute le respect qu'il portait à son maître. Peeter, probablement assez intime avec le grand peintre, fit connaître les œuvres d'Erasme à Metsys et lui dit la biographie curieuse de l'écrivain. Il lui prêta, sans doute, le célèbre « Eloge de la Folie » publié six ans avant que Quinten ne signa les portraits d'Erasme et de son admirateur. Je ne crois pas que Metsys fut resté le beau peintre que nous connaissons, s'il était resté sous l'action du brillant et subjugant esprit du grand Hollandais. Corrosif et généralement dominé par un amour *de tête* pour tout ce qui s'annonçait de neuf et de bizarre, l'esprit, en ce sens très moderne d'Erasme, aurait été mieux assimulé par Metsys si ce maître avait été en relation d'amitié avec le savant. L'artiste doué de la faculté d'assimilation que nous connaissons, et certes perspicace, eût percé l'enveloppe un peu confuse où se cachait le prudent humaniste. En somme, le maître reste d'une conscience intacte et, si quelques panneaux témoignent d'un relâchement excessif, il faut, à notre avis, l'attribuer à l'influence lointaine d'Erasme (1), et surtout à celle d'élèves venus de l'étranger, et encore, aux besoins d'atelier. Le maître avait effectivement reçu plusieurs élèves avant de peindre ces derniers portraits :

(1) Egide conduisit également le savant Anglais, Morus, chez le peintre, mais ce fut là pour Metsys une relation pareille à celle qu'il eut avec Erasme.

en 1495, Ariaen; en 1501, Willem Muelenbroec; en 1504, Eduwart Portugalois; en 1510, Hennen Boeckmakere (Boeckmans). Les *Liggeren* n'en mentionnent point d'autres.

Metsys connaissait donc les trois amis, le Belge, le Hollandais et l'Anglais. On ignore si le peintre conçut lui-même le projet de réunir en deux panneaux de même dimension les portraits d'Erasme et d'Egidius, ou si ce dernier en fit la commande au maître. En tous cas, les portraits furent envoyés dès 1517 au chancelier Morus. Celui-ci témoigna son ravissement dans une petite pièce en vers devenue très populaire : nous l'avons partiellement citée au début de ce travail. Malheureusement, les deux effigies furent bientôt séparées et, après les avoir admirées dans la galerie du roi Charles I, on en perdit les traces. Mais, il y a quelques années, on identifia un portrait du Palais Stroganoff, à Rome, qui se trouva être l'*Erasme* original dont des copies existent au Hampton Court-Palace et au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Le portrait est singulièrement beau. Erasme écrit, il est placé très haut dans le cadre, sa fine tête touche presque le bord supérieur du panneau. Une bouche très grande, un nez maigre et long donnent à la figure l'aspect caractéristique que la littérature a octroyé au personnage célèbre. (1)

---

(1) L'Histoire de l'Art cite souvent un médaillon de métal que Metsys aurait exécuté d'après Erasme. — Au Musée Mayer-van den Bergh, à Anvers, une grande médaille de laiton, représentant une

Ni moins beau, ni moins curieux que l'*Erasme* apparaît l'effigie de Petrus Ægidius qui fait pendant à un Erasme de Holbein, à Longford Castle. Il est représenté dans son cabinet de travail, où, sur deux rayons sont posés quelques livres. Le personnage pose les doigts d'une de ses mains sur un livre portant le nom d'Erasme, de l'autre, il tient une lettre pliée où l'on reconnaît l'écriture de Morus dans une adresse à Egidius. La tête vue de *trois quarts* est fine, mais sans noblesse, les traits effilés et quelque peu anguleux font songer au museau du renard. Le mouvement du cou, sortant d'un grand revers de fourrure, et les petits yeux intéressés renforcent cette expression. — Une copie de cette œuvre, au Musée d'Anvers (n° 198), passa pendant de longues années pour un portrait d'Erasme.

Comme technique, on pourrait même dire comme sentiment, le dernier portrait dont nous avons à parler se rapproche fort des belles Madones de Metsys. L'*Homme aux lunettes*, de Francfort, n'occupe pas, pourtant, une place très sûre dans l'œuvre de Metsys. Glück, entre d'autres, le donna récemment à un artiste du groupe de Bles. Mais on peut se baser sur des opinions de critiques très estimables pour maintenir ce tableau dans l'œuvre de Quinten. Outre ce que nous en avons dit, nous

---

pure Flamande du XVe siècle, porte en exergue *Christina Metsys*. Cette pièce est attribuée à Quinten, sans doute à cause du nom. Outre l'intérêt qu'elle peut offrir au numismate, elle présente une réelle valeur d'art.

ajouterons encore qu'il est de tendance plus décorative que les autres portraits de Metsys, et de composition très italienne. (1)

---

(1) Voir, à propos de ce portrait, le cat. de Francfort, par Weizsäckers; Hymans, dans la « Gazette des Beaux-Arts, » qui le date des environs de 1525 ; édition de 1764 du « Karel van Mander » par Jacobus de Gonhs; Fornenbergh et sa digression sur la manière de peindre de Metsys, à la fin de sa carrière, a aidé à classer ce portrait. (Voir p. 75 et suivantes de son *Antwerpschen Proteus*).



JOACHIM DE PATENIER ? : La Ste Vierge, l'Enfant et l'Agneau
Kaiser Friedrich-Museum, Posen.

LES ŒUVRES PROFANES

Que s'est-il passé entre les années graves et recueillies où le maître élaborait ses Calvaires et l'époque plus inquiète qui le vit, ironique, peindre l'*Amour inégal*, appartenant à la comtesse Pourtalès ?

Les propos délicieusement paradoxaux des humanistes, le sourire prudent, aristocratique et spirituel du célèbre auteur de l'*Eloge de la Folie* ont-ils ébranlé la certitude de Metsys et déposé quelque pessimisme dans son âme noble, mais puérile ?

Combien les derniers « primitifs » durent tristement philosopher en présence des éclats de rire déchirants de réalité qu'étalaient sur leurs panneaux les imitateurs de Bosch ! — Pourtant, tout cela n'avait-il pas une saveur nouvelle et l'attrait des choses faciles donnant force succès ? Toutes les castes admettaient ces sarcasmes non aussi explicites que dans leur forme littéraire. Les sages, admirés par l'esprit avide de Quinten, se récriaient devant les mystères catholiques et se plongeaient dans des considérations d'ergotistes. Et, l'image de ces dispositions se trouve aux panneaux peints comme dans les pages des poètes satiriques. Malgré la mélancolie qui dut brouiller un peu la pensée de l'artiste à la fin de sa carrière, il reste plein de foi dans ses œuvres ; rien n'annonce la révolution prochaine des idées. Rien, à Anvers, ne fait prévoir des tableaux tels que la *Route du Calvaire* d'un des Breughel, où

Saint Jean, le disciple préféré ! se blottit derrière le tronc d'un arbre pendant que son maître passe, écrasé sous la lourde croix et les coups.

Les œuvres du maître nous disent de quelle manière il s'était assimilé quelques bons principes de la Renaissance; les peintures murales dont il avait orné une des salles de la dernière habitation où il vécut, et que Fornenberg décrit (1), nous permettent de concevoir son

---

(1) Cette description mérite d'être citée intégralement : ... « die Schilderingh van Quinten op den muer ghedaen t' synen huyse / inde Schutters-hof-straet *in S. Quinten*. Welck is een door-gaende' werck / beginnende vande ghelase vensters af (boven de deur / de muren rondt-om loopende) eyndight inden lesten hoeck : dit werck / (gheordoneert tot cieraet der camer) bestaet uyt ronde / en ovale *Compartementen Grotissen*, *Festonnen*, ende versierighe krollen) met eenighe bladerranckskens door-steken ; hier en daer swieren eenige kinderkens tusschen henen / alles van water-veruw / wit en swart. T' en rechter hoeck als-men t' er camer in-comt / ende het begin van 't werck is / heeft hy ghemaeckt de keyserlijcke *Columnen*, met het aen-slingerende rolleken van *Plus Oultre ;* t' er syden twee *Geny* ofte kinderkens die de Pilaren vast houden. Inden hoeck teghen over / neven de schouw (wesende 't hoogh-eynd' der camer / boven de Tafelplaets) heeft hy ghemaeckt een uyt-springhende Gaelderijken / waer op vier figuerkens sitten / neven een van coleur gheschildert / spelende / te samen / op een Accoordt van fluyten. Doch deze / door oudtheydt des tijdts / oft uyt-teeringhe des *Salpeters*,) sijn waer-schijnelijck / bedorven gheworden vermits sy van een ander / over-schildert zijn / slecht ghenoegh ; maer all' het ander / is noch wel bewaert. Dit werck is met een Gheestighe mannier rouw / en swadderigh afghedaen / en der-halven niet van *Quintens* beste / maer-wel van sijn leste : want dit is ghedaen een jaer voor sijn Doodt / te weten Anno 1528, ghelijck den datum uyt-wyst. Doch wort in grooter weerden ghehouden / van den eygenaer des huys ; ende den huerlinghen bevolen / wel op-sightich gade te slaen. » Fornenbergh, p. 29.

goût pour le décor vivace de la première moitié du XVI[e] siècle. En outre, sa technique de peintre, elle-même, nous montre ses dispositions à accueillir les nouvelles méthodes.

Pourtant, il ne serait jamais arrivé aux quelques licences que nous allons indiquer sans une intervention plus directe ou plus permanente que celle de la presse. A mon avis, ce fut un ou des élèves qui importèrent dans l'atelier du maître un certain dévergondage philosophique. Je suppose que ceux-ci copièrent, au début, les *Saint Jérôme* que l'on donne à Metsys, peut-être les *Calvaires*. Après, libérés des premières difficultés, ils composèrent eux-mêmes des groupes, et le maître, probablement, leur fit des spécimens parfaits de ce que ses élèves imaginaient. On est conduit à ces présomptions par la présence de Reymerswael dans la suite des peintres dont la technique s'apparente à celle de Metsys. Sa manière y ressemble tant que l'on est forcé d'admettre la tutelle de Quinten sur une partie des années d'apprentissage de Marinus de Reymerswael. Jusqu'à présent, les pièces écrites manquent aux preuves, pourtant.

Ce Marinus connut, sans doute, Hiéronimus Bosch en Hollande, pays qu'il abandonna pour s'établir à Anvers. Il resta dans cette ville, on peut le croire, jusqu'au milieu du XVI[e] siècle. En son œuvre, il est facile de découvrir un homme vif et nerveux. Ses personnages semblent brûler de la même fièvre que lui : ils sont secs et osseux, leurs grimaces et leurs regards

révèlent les pensées du peintre, sorte de matérialiste-cabalistique. Un tempérament aussi agité et fougueux — Marinus fut iconoclaste condamné en 1567, à Middelbourg — devait agir sur l'esprit de Metsys. Il est clair que l'*élève* prit la technique du maître ; mais il me semble évident que le maître écouta avec une surprise mêlée d'admiration la parole d'or et fallacieuse que possédait, sans doute, une nature comme celle de Marinus.

Admettons cette supposition. Quelles sont les traces de cette influence dans l'œuvre de Metsys? On ne peut nommer que le tableau de la comtesse Pourtalès et les *Receveurs ;* les autres panneaux de cette catégorie sont probablement des copies d'après Metsys, ou des originaux peints par ses élèves. Les dessins et les peintures cités par d'anciens biographes (1), et que l'on n'a pas retrouvés, sont ici sans valeur. Il reste donc deux spécimens à mettre à l'actif des *œuvres légères* du maître ; on pourrait peut-être même excepter les *Receveurs* où le manque de charme est la conséquence du choix des modèles (2). Ce maigre contingent n'affirme pas l'étrange dualité que l'on crut pouvoir relever dans la pensée de Metsys. Le bilan des panneaux de ce genre ne s'élèvera sans doute pas au-dessus de ce que nous

(1) Waagen dit avoir vu une œuvre de Metsys dans la collection Dauby Seymour, à Londres. Elle représente une très laide et vieille femme, plus grande que nature ; peinte avec une réalité désespérante.

(2) Nous avons fait la même remarque à propos du St Jean dans l'huile bouillante.

signalons ; les copies innombrables répètent toutes quelques motifs seulement.

Ce qui semble ajouter au moins une apparence de réalité à notre opinion, quant à l'influence de Marinus sur le maître, est la date approximative que l'on peut assigner au panneau de Paris et aux *Receveurs*. La peinture de ceux-ci les placent évidemment à la fin de la carrière de Quinten. D'un dessin superbe, d'un procédé absolument mûr, le tableau appartenant à la comtesse Pourtalès, prouve suffisamment à quelle époque il fut exécuté. J'attire l'attention sur l'ovale admirable du masque, sur la manière dont sont analysées les paupières baissées laissant couler un regard aussi bellement faux que le sourire dessiné par la bouche et le bas du nez. Celui-ci est presqu'une exception chez le maître, la puissance du peintre y possède si bien la valeur des volumes et ils sont si simplement rendus que, comme structure et dessin, l'œuvre surpasse même les *Madones* créées à la fin de sa vie. Voyez encore les cheveux tirés en bandeaux, la manche à crevés d'où sort une petite main spirituelle, repoussant délicatement la trogne amusante du vieux libertin. Cette face de brave paillard offre une étude de tête fort remarquable, l'expression est saisie avec finesse (1).

Parmi les nombreuses répétitions du motif connu sous le nom de *Comptables*, on attribue communément

---

(1) Mauvaise variante de la main d'un imitateur faible : au Musée royal d'Anvers, n° 566. (*La Jeune Courtisane*, Jan Metsys, probablement).

l'exemplaire de Windsor à Metsys. Toutefois, certaines pièces considérées comme copies cèdent très peu à l'original; tel, par exemple, le panneau de Munich. (1) Le tableau anglais représente deux bustes d'homme. Sur la page d'un registre, un receveur à lunettes inscrit une recette, tandis que de l'autre main il tient une pièce de monnaie. Le type n'est pas agréable, sa physionomie se contracte par l'effort de l'attention. La bouche du contribuable qui s'appuie sur son épaule a un rictus profondément trivial, le nez et l'un des yeux à demi fermé sont d'une vulgarité repoussante ; c'est une sorte de renard dans le cuir d'un pourceau. A Munich les types sont moins *aristocratiques*, mais le *fini* de la bassesse en ressort pourtant moins.

Un autre tableau profane de la main de Metsys, *le Banquier et sa femme*, du Musée du Louvre, est tout différent des deux œuvres précédentes. Ici, le maître ne fait guère un pas de plus que van Eyck dans son *Orfèvre* que Anvers possédait alors. Ce panneau, signé et daté de 1514, a été trop célébré. Si la tête du *peseur d'or* semble un bon portrait, celle de sa femme est inférieure de beaucoup à ce que le maître avait déjà produit à cette époque. Cette tête a-t-elle été maladroitement repeinte ? Les yeux mal placés, le nez qui présente la faute que nous

---

(1) Un panneau représentant exactement le même motif figura sous le nº 40, à l'exposition de Londres en 1906 (app. au vicomte Cobham) ; d'autres figurent à l'Ermitage, nº 451, à l'Hôtel-de-Ville de Louvain, au Palais Doria, à Rome, à Leipzig, à Naples.



École de Q. Metsys : « Der Handel um's Huhn »
Kgl. Gemälde-Galerie, Dresde.

signalions à propos de la *Vierge en prière*, la bouche trop éloignée du nez décèlent la même faiblesse que les mains. « De toutes les répétitions et copies, dit M. Cohen, aucune ne me semble avoir autant de droits à l'authenticité que le tableau du Louvre. Malheureusement, elle est repeinte à quelques endroits. »

ŒUVRES ATTRIBUÉES A METSYS OU A SES IMITATEURS

Outre la série d'œuvres profanes et de Madones que l'on signale, tantôt comme originaux, tantôt comme copies, il existe quelques panneaux plus généralement attribués au maître. Nommons avant tous les autres, les fameux *St Jean* et *Ste Agnès* de la collection von Carstanjen, à Berlin. Malgré l'opinion de M. G. Hulin et de M. Friedländer, je ne puis admettre son authenticité. « Cette peinture, dit M. Hulin, délicate et précieuse, provient de la vente Mathias Nelles et Paul Henckel, Cologne 1895. Déjà M. Scheibler y avait reconnu la main de Quinten Matsys. Malgré certaines différences avec la manière habituelle du maître, cette attribution nous semble justifiée. On remarque que le type de la Sainte Agnès se trouve imité dans le volet sénestre du triptyque de l'église de Jérusalem (nº 112), (1) dont la partie centrale est une copie libre d'après une œuvre de jeunesse de Quinten. » La manière du peintre est absolument différente et, quoique je n'ai plus revu ce tableau depuis 1904, j'ai dans la mémoire la manière du feuillage des arbres (nullement de Patenier), la manière à fortes oppositions de l'étoffe moirée d'Agnès. La struc-

(1) Nº 112 du cat. exp. de Bruges. Triptyque, app. au comte Henri de Limburg-Stirum.

ture de la tête de celle-ci, et le dessin qui la forme n'ont de parenté avec n'importe quelle figure du maître. Mince et fragile, le cou porte une tête un peu forte, au front volumineux et bombé, les arcades sourcilières s'élèvent fort sur de petits yeux bridés, le nez est plus encore étranger à Metsys, et les cheveux ne font nullement songer aux toisons que le maître détaillait avec amour vers la fin de sa carrière. Car, étant de lui, on ne pourrait le donner qu'aux années les plus mûres de son talent. Le nœud décoratif qui lie le voile de la tête d'Agnès est le fait du *Maître de la mort de Marie* ; du même semble être l'étoffe sombre à reflets changeants, et la technique d'exécution elle-même. D'autre part, le type de l'*Evangéliste* serait une exception dans l'œuvre de Quinten, tandis que l'on retrouve ce modèle, à peu près en cette pose, dans l'*Adoration des Mages* du *Maître de la Mort de Marie* (Josse van Clève l'Ancien) (1). Le St Jean de ce tableau, du reste attribué plusieurs fois à van Clève, n'offre non seulement, point pour point, la même conformation des traits, mais son geste et son expression s'offrent identiques sur les deux œuvres. La main, d'un dessin conforme, et la chevelure caractéristique de van Clève l'ancien suffiraient seuls d'appui à l'attribution rejetée par Hulin, Friedländer, Scheibler et d'autres. « Il est incompréhen-

(1) Voir l'*Art Flamand et Hollandais*, 15 février 1907 ; dans son article « les deux Josse van Clève », M. A. S. Wauters, y cite les panneaux de van Carstanjen parmi les œuvres parfois attribuées à Josse l'Ancien.

sible que l'on discute encore de l'authenticité lorsque d'aussi bons connaisseurs que L. Scheibler et Friedländer ont donné leur avis. » Plus haut, M. Cohen déclare ne « connaître aucun autre peintre flamand auquel on pourrait attribuer ces magnifiques panneaux. » Nous avons vu que la technique, le paysage, le type de l'*Evangéliste* se réclament hautement de Josse van Clève l'ancien, ajoutons y hardiment l'incontestable parenté de couleur. On ne pourrait nous opposer que la Sainte n'est pas le modèle ordinaire de van Clève, car chacune de ses femmes peintes ont un type différent. Enfin le coup de pinceau seul, nous le répétons, affirme la main de van Clève.

Nous ne parlerons pas des incompréhensibles erreurs qui persistent, malgré l'évidence des preuves, à figurer dans certains catalogues : telles que l'attribution à Metsys de la *Vierge triomphante*, de Jan Provost, à Saint-Pétersbourg, et la *Piéta*, à Munich.

Des trois disciples connus du maître, on n'a retrouvé aucune œuvre. Cependant, parmi les copies ou même parmi les panneaux douteux, attribués à Quinten, il s'en trouve peut-être de la main de ses élèves. Mais, on possède heureusement bon nombre d'œuvres des plus notables suivants du maître : son fils Jan et Reymerswael, et il est utile de s'y arrêter un instant. Le premier, né pendant l'année où Metsys signa la *Légende de Ste Anne,* 1509, fut l'élève de son père ; la Gilde des peintres l'inscrivit franc-maître en 1531 ; il décéda le 8 août 1575, laissant un fils peintre, Quinten II. Le second, né en Hollande, et, comme nous l'avons dit déjà, probablement élève de Metsys au

commencement du XVIe siècle, exécuta plusieurs panneaux, répétitions, en général, des motifs de Metsys. Si Jan est un peintre peu habile et faiblement doué, qui fut entraîné par la Renaissance, il n'en est nullement ainsi de Reymerswael. Celui-ci semble le seul digne successeur qu'ait eu Quinten Metsys; son dessin est presque audacieux, sa couleur de gammes très personnelles ; on sent parfaitement son individualité à travers ses œuvres.

Plusieurs fois, ces deux peintres ont copié le *Saint Jérôme* de Q. Metsys. Malheureusement, on n'est pas d'accord sur l'authenticité du tableau de Berlin, on doute également de celle du comte Harrach, à Turin. L'original est donc confondu avec les copies. Toutefois, Waagen signale l'œuvre de Turin comme « l'originale incontestable qui a servi de modèle. » D'autre part, Hymans (1) rappelle ce que Siguenza déclare au sujet du St Jérôme de Madrid. Jacopa de Trezzo, qui avait été aux Pays-Bas et qui rapporta peut-être le panneau en 1554, avait dit à Siguenza que ce Jérôme était une des premières œuvres peintes d'un forgeron d'Anvers. Voilà la légende qui sert probablement de guide ! Pourtant, avec M. Cohen, je crois reconnaître la manière de Marinus dans le *Saint* de Berlin : voir les mains fiévreuses, un des caractères de Reymerswael. Ce caractère se rencontre dans la *Vocation de St Mathieu*, du comte Northbrook, dans *Les Comptables de l'Accise* (Anvers n° 244), récemment donné, avec raison, à Marinus, dans le *Banquier et*

(1) Gazette des Beaux-Arts, 1888, I. p. 19.

sa femme, de Dresde (nº 812), dans le *St Jérôme* de l'Ermitage (nº 452), dans celui appartenant à M. E. de Becker, à Louvain.

Les œuvres de Jan sont plus grises, elles manquent de profondeur et de foi, maints musées possèdent quelqu'une de ces grandes toiles, telles que *Loth et ses filles*, à Vienne, les deux toiles de Bruxelles, la *Guérison de Tobie* (1) à Anvers, et bien d'autres qui, jointes aux copies d'après son père, ne forment pas un ensemble fort remarquable. Les draperies sont molles, les couleurs aigries, les chairs blafardes et mal musclées. Le dessin est généralement un simple poncif tendant au joli.

Parmi d'autres artistes influencés par Metsys, il faut citer aussi Jan Sanders, dit van Hemessen, né vers 1507, mort après l'année 1575. Toutefois, l'action de Quinten est moins forte ici. Son art ressort plutôt de celui de Reymerswael. Beaucoup d'œuvres de ce dernier ont, du reste, été attribuées à Hemessen, sans doute parce qu'il copia ce maître ; sa *Conversion de St Mathieu* d'Anvers, et celle de Gand, notamment, sont des imitations d'un chef-d'œuvre de Marinus.

Cornelis Metsys, né vers 1511, fils et élève de

---

(1) On lui donne souvent, et, à mon avis, avec infiniment de raison, *Der Handel um's Huhn*, du musée de Dresde. Faut-il le considérer comme l'auteur des *Deux Bustes d'hommes* (il en existe plusieurs copies) à la Galerie Doria, de Rome ? — Le panneau où étaient représentés quatre personnages jouant à *Krimpen*, que Fornenbergh (p. 28) a décrit ne s'offre-t-il pas comme une œuvre de Jan Metsys dans le genre du tableau de Dresde ?

Quinten, laissa peu d'œuvres, ou, plutôt, peu de ses panneaux vinrent jusqu'à nous. Le tableau du Musée d'Anvers, *St Jérôme au milieu d'un paysage,* le montre un élève respectueux. C'est le genre de peinture qui lui convient le mieux. Outre quelques gravures, on connaît de lui : le paysage cité, une œuvre signée, à Berlin, n° 675 ; une autre également signée, au Musée d'Amsterdam, n° 1528; et le panneau gravé par Frans Huys. Il est probable que l'on rencontre certaines copies d'après Q. Metsys, exécutées par Corneille. Les œuvres sont légion dont l'attribution reste douteuse ou qui ne peut être déterminée exactement.

Parmi celles-ci figurent : le n° 549 de Bruxelles qui, certes, n'est pas de la main du maître, mais possède tous les caractères de l'école; la *Sainte Vierge et l'Enfant,* appartenant à M. le Bon A. Oppenheim, dont « l'auteur semble être un élève direct du maitre, mais fortement italianisé » (1); les *Saintes Marie-Madeleine et Marie l'Egyptienne agenouillées,* appartenant à MM. P. et D. Colnaghi (2) ; *le Christ chassant les vendeurs du Temple,* appartenant au vicomte Ruffo de Bonneval, inspiré de Q. Metsys; enfin, les séries de tapisseries de la cathédrale d'Aix lui sont attribuées depuis longtemps. A. Jubinal, qui les a

(1) G. Hulin, cat. Bruges 1902, n° 278.

(2) « Le type de Ste M. l'Egyptienne rappelle tout à fait celui de la même sainte dans le triptyque de Quinten Metsys, de la coll. Mayer van den Bergh, à Anvers, les fig. dénotent d'un maître, mais les panneaux sont *tellement* repeints qu'il est impossible de déterminer l'auteur primitif. » G. Hulin, cat. Bruges, 1902, n° 165.

traitées dans ses *Anciennes Tapisseries historiées*, signale un article de Francis de Saint-Vincent qui, le premier, peut-être, y trouva de la parenté avec les créations de Metsys. Michiels les a décrites dans le *Constitutionnel* de Paris (15 février 1877), depuis, elles ont été citées couramment par la critique : Wauters, dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, Müntz dans son volume sur *La Tapisserie*. Celui-ci mentionne, (p. 195), une autre pièce, la *Femme adultère* (coll. de M. Chabrières, à Paris) qui se rattache à l'art de Quinten Metsys. A mon avis, certaines parties des groupes du travail d'Aix ont été inspirées par des motifs de Metsys, d'autres proviennent de différents peintres. « Feu H. Michiels le considérait, dit M. Jos. Destrée, (1) comme une œuvre de Quinten Metsys. Chronologiquement il n'existe pas d'invraisemblance, la tenture portant la date de 1513 ; mais avec toute la bonne volonté du monde, il nous paraît impossible d'adhérer à son sentiment. Certes, la figure de Saint Jean bénissant, dans la *Mort de la Vierge*, évoque immédiatement le souvenir de l'Enfant Jésus, dans la même attitude que l'on voit dans le triptyque de *la famille de Sainte Anue*, appartenant au Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles ; seulement les têtes des personnages des deux sexes ne correspondent pas à celles que l'on connaît du maître louvaniste. Ces compositions sont en tout cas d'un maître très habile qui a le bon goût de ne pas compliquer les scènes. Celles-ci sont

(1) *L'Art flamand et hollandais*, T. V., p. 12.



JAN METSYS : Loth et ses filles
Kaiserl. Gemälde-Galerie, Vienne.

très simples, très claires, écrites d'une main très nette et soulignées dans les points les plus importants. Il n'y a aucun raffinement de colorations, mais des cernés puissants, des oppositions de tons, des hachures habilement disposées qui produisent de très grands effets. Pour sobre qu'elle est, elle ne laisse pas d'intéresser et de retenir l'attention des amateurs les moins initiés à l'art. »

Metsys n'eut pas une influence sur des élèves et des imitateurs seulement ; son art forma presqu'une école caractéristique à Bruges. Toutefois, il ne faudrait pas s'exagérer cette action du maître sur l'art brugeois, car, d'autres, tel que van Clève l'Ancien, s'y reconnaissent à peu près autant que Quinten lui-même. D'ailleurs ce point à lui seul formerait le centre d'une longue étude, et très captivante. Les rapports artistiques et familiaux de Metsys et de Patenier ne mériteraient-ils pas un travail aussi complet ?

Un acte de 1524, où Metsys est inscrit tuteur des enfants de Patenier, et un passage dans l'inventaire de l'Escurial, en 1547, découvert par Justi (1), sont les seuls documents sérieux sur lesquels on puisse conclure. L'inventaire dit : « Maestre Coyntin y M. Joachim. Tabla en que esta printada la Tentacion de Sant Anton con tres mugeres en un paysage a M. Joachim. » Mais déjà avant cette découverte on s'efforçait de découvrir partout dans les œuvres de Metsys, les traces du pinceau de

(1) Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst (1886).

Patenier. On faillit ne plus laisser aucun fond de ses tableaux à Quinten lui-même ! D'autre part on lui donna presque toutes les figures des panneaux de Patenier. Ceci ne peut être admis, comme le fait remarquer G. Hulin, car « les tendances artistiques que révèlent les figures des tableaux de Patinir, sont les mêmes que celles que manifestent ses paysages. » Quant à la méprise qui a fait croire à la collaboration fréquente de Metsys et de Joachim, une note de l'auteur que nous venons de citer l'explique quelque peu : « Par contre, nous croyons que Patinir s'est servi, pour ses figures, de *dessins* fournis par d'autres peintres, et qu'il interprétait librement. Un passage des notes de voyage d'Albert Dürer appuie cette conjecture, et celle-ci est corroborée, de plus, par le *Repos sur la route d'Egypte* du Musée de Berlin, dans lequel le groupe principal est inspiré par le Maître de Flémalle. » La note de l'inventaire de 1547 pourrait concerner un dessin fourni par Metsys pour un tableau de Patenier, la *Tentation de St Antoine,* aujourd'hui au Musée du Prado. L'association des deux noms s'expliquerait alors, puisque le degré de collaboration des deux artistes pouvait être ignoré par le rédacteur de la note et par Philippe II lui-même, qui rapporta probablement le panneau lors de son voyage aux Pays-Bas, en 1549.

L'inhabile copie partielle de la Ste Anne de Léonard, au Kaiser Friedrich-Museum, à Posen, est une œuvre curieuse où l'on dénonce généralement la collaboration des deux maîtres. Tous les critiques reconnaissent la main de Patenier dans le paysage, vaste

perspective avec arbres et fabriques, prise dans les espaces de territoires situés entre Liége et Louvain. (On attribue les figures à Metsys). Ils se trompent, à notre avis, les archéologues distingués, qui admettent cette authenticité. Le paysage, vraisemblablement, a été peint entre les années 1515 et 1524, dates de l'inscription de *Jochim Patenier*, *scildere*, à la Gilde et de la mort de ce peintre ; les figures sont donc de la même époque. Or, dès 1511, Metsys avait signé des têtes d'un dessin irréprochable, il n'en était plus aux fautes d'écolier que l'on trouve dans l'œuvre en question. Ni la bouche, ni le nez, ni les yeux ne sont d'un dessin admissible ; la tête de la Vierge est mal attachée au col, les cheveux ne sont pas ceux, si finement exécutés, que le maître aime à détailler. En outre, et ceci est capital, les modelés ne ressortent nullement de ceux de Metsys, c'est gauche et incompris. Si le type et quelques genres de plis, ainsi que l'ornement, rappellent Quinten, on le doit probablement à l'habitude que Patenier avait prise de suivre les œuvres de Metsys. Ni la couleur, ni la manière ne sont de ce dernier. M. Cohen donne ce panneau a un élève qui l'aurait exécuté sous les yeux du maître. (1) Pourquoi ne pas l'attribuer à Patenier, puisque le paysage est, d'après les analogies que l'on peut faire, de la main de cet artiste ?

Patenier mourut au cours de l'année 1524. Metsys ne devait guère lui survivre plus de six ans. Le 13 juil-

---

(1) *Studien zu Quinten Matsys*, p. 71.

let 1530 il paraît devant les échevins ; le 16 septembre suivant il était mort. Les dernières années de sa vie avaient été doucement remplies sans doute, elles se passèrent dans une belle maison qu'il possédait au bord d'une longue et étroite ruelle. C'était une manière de sentier passant entre des haies de verdure clôturant les vastes jardins des Arbalétriers. Devant une maison, au-dessus de la porte, une enseigne de fer polychromée annonçait : *Sinte Quinten.* (1)

---

(1) Saint Quentin.

NOMENCLATURE DES ŒUVRES GÉNÉRALEMENT ATTRIBUÉES A Q. METSYS

BUSTES ET PORTRAITS

Anvers. Musée royal, N° 241 : SALVATOR MUNDI ; bois, h. 0.38, l. 0.285, provient de la collection van Ertborn. Voir p. 30.

Musée royal, N° 242 : VIERGE EN PRIÈRE ; bois, h. 0.38, l. 0.285, prov. de la coll. van Ertborn. Voir p. 32.

Musée royal, N° 243 : MADELEINE ; bois, h. 0.45, l. 0.30, prov. de la coll. van Ertborn. Voir p. 96.

Musée royal, N° 250 : LA SAINTE-FACE ; bois, diamètre : 0.29, prov. de la coll. van Ertborn. Voir p. 33, note.

Musée royal, N° 198 : Copie du portrait de PETER GILLES ; bois, h. 0.60, l. 0.47. Voir p. 111.

Berlin. Kgl. Museen : TÊTE DE FEMME PLEURANT ; bois, h. 0.33, l. 0.24. Voir p. 103.

Francfort. Staedelschen Kunstinstituts, N° 113 : PORTRAIT D'HOMME (« *Der Mann mit der Brille* ») ; bois, h. 0.69, l. 0.53. Voir p. 111.

Londres. National Gallery, N° 295 : SALVATOR MUNDI et LA VIERGE EN PRIÈRE ; bois cintré, h. 0.61, l. 0.34 (chaque panneau). Voir p. 33.

Longford. Castle (Salisbury) : PORTRAIT DE PIERRE ÆGIDIUS. Voir p. 111.

Munich. Kgl. Altere Pinakothek, N° 133 : PORTRAIT DE JEHAN CARONDELET; bois, h. 0.50, l. 0.45. Voir p. 108.

Paris. Mme E. André : PROFIL D'HOMME SUR FOND BLANC ; papier, h. 0.48, l. 0.37. Voir p. 107.

Collection Alph. Rothschild : MADELEINE. Voir p. 97.

Rome. Palais Stroganoff : PORTRAIT D'ERASME. Voir p. 110.

Vienne. Galerie Liechtenstein : PORTRAIT D'UN CHANOINE; bois, h. 0.73, l. 0.60. Voir p. 106.

Collection de M. le Dr Figdor : DEUX TÊTES DE FEMMES ; en détrempe. Voir p. 103.

SUJETS RELIGIEUX

Anvers, Musée royal, N° 245 : L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST (triptyque) ; h. 2.60, l. 2.70 et 1.17. Voir p. 69.

Musée royal, N° 29 : ST CHRISTOPHE ; bois, h. 1.08, l. 0.740. Legs du chevalier van Ertborn. Voir p. 94.

Musée Mayer van den Bergh : TRIPTYQUE DU CRUCIFIEMENT. Voir pp. 42, 43, 45.

Berlin. Collection von Carstanjen : ST JEAN ET STE AGNÈS (deux panneaux) ; bois, h. 0.47, l. 0.13. Voir p. 120.

Bruxelles. Musée royal, N° 299 : LA LÉGENDE DE STE ANNE (triptyque) ; bois, h. 2.25, l. 2.19 pour le panneau central, h. 2.33, l. 0.92. Voir p. 54.

Musée royal, N° 583 : PETIT CALVAIRE (triptyque) ; bois, h. 0.93, l. 0.57. et 0.24. Voir p. 50.

Londres. National Gallery, N° 715 : CALVAIRE ; bois, h. 0.90, l. 0.57. Voir p. 44.

Madrid. Musée du Prado : TENTATION DE ST ANTOINE ; le paysage est attribué à Patinier. Voir p. 127.

Paris. Musée national du Louvre, n° 2029 : PIÉTA ; bois, h. 0.71, l. 0.68. Voir p. 48.

Collection R. Kann : ADORATION DES MAGES. Voir p. 39.

Valladolid. Église St Salvador : AUTEL DES LIZENTIATES GONZALES. Voir p. 36.

Vienne. Kaiserliche Gemälde-Galerie : ST JÉRÔME. Voir p. 123.

Gallerie Liechtenstein : CALVAIRE ; bois, h. 0.49, l. 0.36. Voir p. 43.

FIGURES DE SAINTES

Amsterdam. Ryksmuseum, N° 902 : MADONE (vieille copie ?) ; bois, h. 0.71, l. 0.60. Voir p. 99.

Berlin. Kgl. Museen, N° 561 : MADONE TRÔNANTE; bois, h. 1.35, l. 0.90. Voir p. 102.

Bruxelles. Musée royal, N° 540 : VIERGE TRÔNANTE; bois, h. 1.29, l. 0.80. Voir p. 91.

SUJETS PROFANES

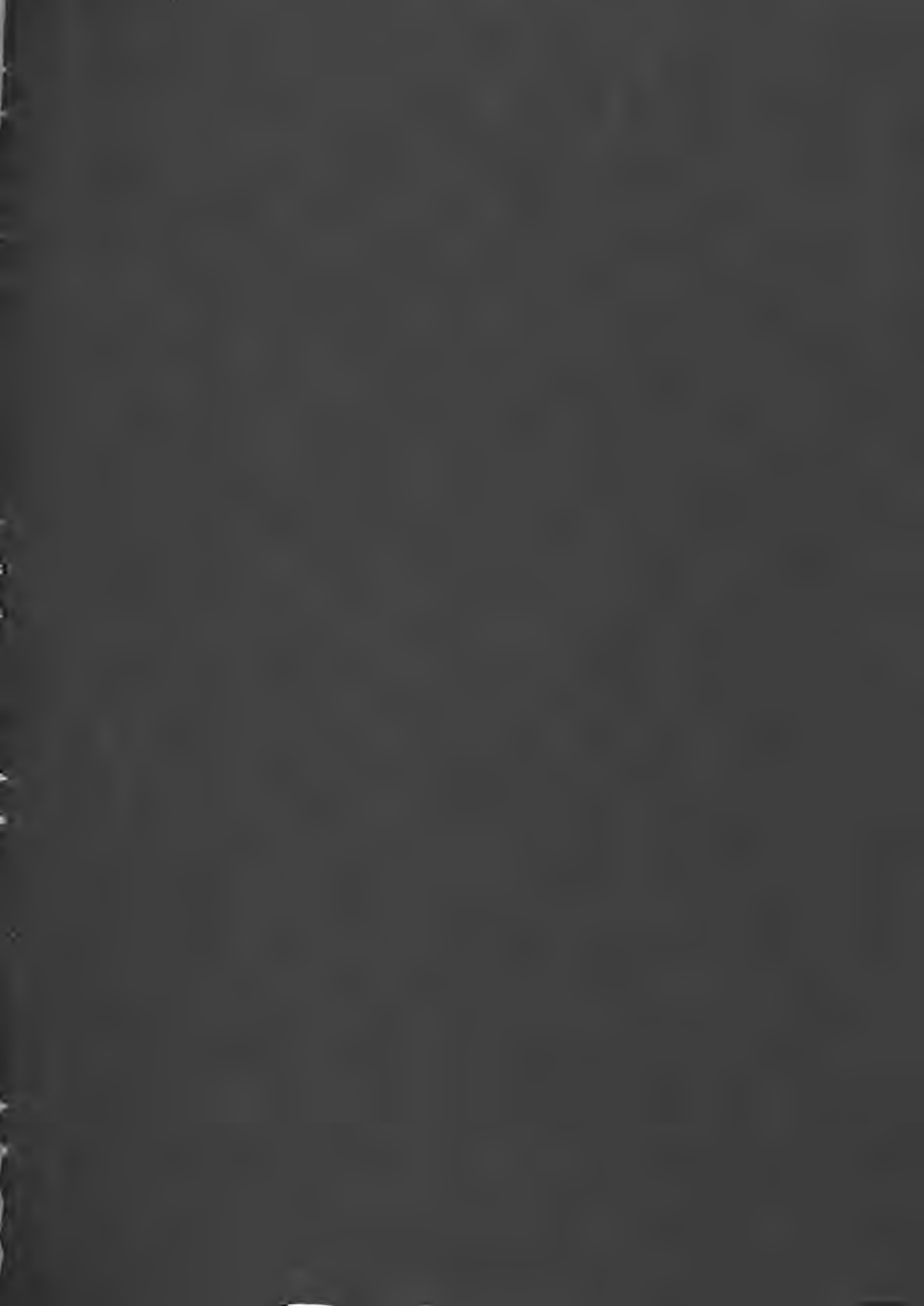
Paris. Musée national du Louvre, N° 2029 : LE PESEUR D'OR ET SA FEMME; bois, h. 0.71, l. 0.68. Voir p. 118.

Collection Pourtalès : L'AMOUR INÉGAL ; bois, h. 0.42, l. 0.62. Voir p. 117.

Rome. Palais Doria, N° 263 : DEUX VIEILLARDS ; bois, h. 0.30, l. 0.43. Voir p. 124, note.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES CHAPITRES





Imprimerie
J.-E. BUSCHMANN
Anvers



